

QUADERNI D'ITALIANISTICA

Official Journal of the Canadian Society for Italian Studies
Revue officielle de la société canadienne pour les études italiennes

VOLUME XXI, NO. 1, 2000

EDITOR — DIRECTEUR

Francesco Guardiani (*Toronto*)

ASSOCIATE EDITORS — DIRECTEURS ADJOINTS

Konrad Eisenbichler (*Toronto*)

Giuseppe Mazzotta (*Yale*)

Gabriele Niccoli (*Waterloo*)

Domenico Pietropaolo (*Toronto*)

Olga Pugliese (*Toronto*)

Ada Testaferri (*York*)

MANAGING EDITOR — DIRECTRICE ADMINISTRATIVE

Manuela A. Scarci (*Toronto*)

ADVISORY BOARD — CONSEIL CONSULTATIF

Albert Russell Ascoli (*Berkeley*)

Renato Barilli (*Bologna*)

Teodolinda Barolini (*Columbia*)

Andrea Battistini (*Bologna*)

Pasquale Caratù (*Bari*)

Paolo Cherchi (*Chicago*)

Giorgio Fulco † (*Napoli*)

Christopher Kleinhenz (*Madison*)

Romano Luperini (*Siena*)

Carla Marcato (*Udine*)

Alessandro Martini (*Fribourg – CH*)

Hannibal Noce (*Vancouver*)

Maria Passaro (*Central Connecticut*)

Maria Predelli (*McGill*)

Alfonso Procaccini (*Smith*)

Lucia Re (*UCLA*)

Walter Stephens (*John's Hopkins*)

Edward Tuttle (*UCLA*)

COPY EDITING — RÉVISION

Sandra Parmegiani (*Toronto*)

DIRECTOR OF — DIRECTEUR DE

BIBLIOTECA DI *Quaderni d'italianistica*

Leonard G. Sbocchi (*Ottawa*)

EXECUTIVE OF THE SOCIETY — EXECUTIF DE LA SOCIÉTÉ

President – Président: Francesco Loriggio (*Carleton*)

VicePresident – Vice Président: Dennis McAuliffe (*Toronto*)

Secretary/Treasurer – Secrétaire/Trésorier: Enrico Vicentini (*Toronto*)

Past President – Président sortant: Guido Pugliese (*Toronto*)

Cover: Vinicio Scarci / Typeset by X-Factor Studios

Quaderni d'italianistica is the official journal of the Canadian Society for Italian Studies
Quaderni d'italianistica est la revue officielle de la Société canadienne pour les études italiennes

◆◆◆ QUADERNI D'ITALIANISTICA ◆◆◆

VOLUME XXI, NO. 1, 2000

IN MEMORIAM 5

◆ ARTICOLI ◆

DOMENICO PIETROPAOLO
Commedia dell'arte *Elements in Gozzi's Turandot* 7

MARIA C. PASTORE PASSARO
Alfieri, poeta della libertà 17

ERITH JAFFE-BERG
Lingual Interventions in Dario Fo 29

GIOVANNI PICCHIONE
Avant-garde Literature and the Ecology of the Word 47

MASSIMO VERDICCHIO
Re-reading Brunetto Latini and Inferno xv 61

PAOLO FASOLI
"Or udirete, che Dio vi conduca".
Considerazioni sulla Spagna in rima 83

ELSA PASSERA
The Semantic Evolution of the Latin Terms
domina, femina and mulier in the Italian Language 105

◆ NOTE E RASSEGNE ◆

GIOVANNA DE LUCA
Pirandello. Il percorso morale di Cesarino Brei 127

ANDREA BERNARDELLI

"Sostiene Tabucchi". *Modalità narrative*

e costruzione di mondi tra letteratura e cinema

... 137

♦ RECENSIONI ♦

Pietro Verri. *"Manoscritto" per Teresa*. Seconda edizione a cura di Gennaro Barbarisi. Milano: Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 1999.

SANDRA PARMEGIANI

149

RosaMaria La Valva, *The Eternal Child. The Poetry and Poetics of Giovanni Pascoli*. Chapel Hill, NC: Annali d'Italianistica, 1999. Pp.226.

SANDRA PARMEGIANI

151

Rebecca J. West. *Gianni Celati: The Craft of Everyday Storytelling*. Toronto: University of Toronto Press, 2000.

LUCIA RE

154

Anna Grimaldi Morosoff. *Transfigurations. The Autobiographical Novels of Sibilla Aleramo*. New York: Peter Lang, 1999. Pp. xi, 140.

ANNE URBANCIC

156

Linguistica testuale comparativa. Ed. Gunver Skytte and Francesco Sabatini. Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 1999. Pp. 388. (*Études Romanes*).

ANNA L. MORO

157

Angelo Principe. *The Darkest Side of the Fascist Years – The Italian-Canadian Press. 1920-1942*. Toronto: Guernica, 1999.

GIANFRANCO CRESCIANI

161

Medievalism. The Future of the Past. Ed. Joseph Goering and Francesco Guardiani. Ottawa: Legas, 2000. Pp. 203.

JACQUELINE MURRAY

162

Eugenio L. Giusti, *Dall'amore cortese alla comprensione. Il viaggio ideologico di Giovanni Boccaccio dalla "Caccia di Diana" al "Decameron"*. Milano: Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 1999. Pp. 188.

VICTORIA KIRKHAM

165

Romeo and Juliet before Shakespeare. Four Early Stories of Star-Crossed Love Translated with an Introduction and Notes by Nicole Prunster. Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2000.

LAURA GIANNETTI RUGGIERO

166

Quaderni d'italianistica appears twice a year, and publishes articles in Italian, English or French. Manuscripts should not exceed 30 typewritten pages, double spaced, and should be submitted in duplicate plus diskette. In preparing manuscripts contributors are requested to follow the *New MLA Style Sheet*.

Quaderni d'italianistica paraît deux fois par année, et publie articles en italien, en anglais ou en français. Les manuscrits ne devraient pas dépasser 30 pages dactylographiées à double interligne et doivent être envoyés en double exemplaire et en disquette. Pour la présentation du manuscrit les collaborateurs sont priés de suivre le protocole du *MLA Style Sheet nouveau*.

Manuscripts to be considered should be sent to:

Les manuscrits soumis doivent être adressés à:

Francesco Guardiani,
Editor, *Quaderni d'italianistica*
Department of Italian Studies
University of Toronto
Toronto, Ontario
M5S 1J6 Canada

Books for review should be sent to:

Les livres pour comptes rendus doivent être envoyés à:

Konrad Eisenbichler
Book Review Editor, *Quaderni d'italianistica*
Victoria College PR 317 / University of Toronto
73 Queen's Park Crescent
Toronto, Ontario
M5S 1K7 Canada

Please direct all other queries or correspondence to:

Veuillez adresser toute autre correspondance d'affaires à:

Manuela A. Scarci
Managing Editor, *Quaderni d'italianistica*
Department of Italian Studies
University of Toronto
Toronto, Ontario
M5S 1J6 Canada

ABONNEMENT / SUBSCRIPTION		CANADA/ USA	INSTITUTIONS
an	1 year	\$25.00	30.00
ans	2 years	\$40.00	52.00
ans	3 years	\$55.00	75.00

Other countries add \$8.00 per year for mailing and handling. Cost of a single issue is \$15.00. N.B. Members of the Society will automatically receive the journal, which is included in the \$50.00 annual membership.

Autre pays ajouter 8\$ par année pour les frais de poste. Pour un numéro spécifie le prix est 15\$. L'adhésion à la Société, taux de 50\$ par année, donne droit à la réception de la revue.

IN MEMORIAM

GIORGIO FULCO

27 SETTEMBRE 1940 – 9 MAGGIO 2000

Il mio primo incontro con Giorgio Fulco risale a una ventina di anni fa, in occasione di un convegno romano. Avevo appena pubblicato la mia prima cosa su Giovan Battista Marino e Giorgio, che l'aveva già letta, mi incoraggiò a seguire la traccia che avevo, più che visto, intuito, nella struttura dell'*Adone*. Non fu un incoraggiamento fatto soltanto di buone parole: a renderlo veramente straordinario contribuì il dono di alcune schede rarissime (di fonti e richiami intertestuali) oltre che di indicazioni di documenti inesplorati, non esistenti nell'allora corrente bibliografia mariniana. Ebbi presto ad accorgermi, comunque, rimanendo a navigare in acque secentesche, che per quanto straordinaria fosse stata per me quell'esperienza, nell'ambiente la cosa era abbastanza comune, come stanno a testimoniare con eclatante evidenza i ringraziamenti a Giorgio Fulco in centinaia di pubblicazioni. Mi sono trovato, fino a poche settimane prima della sua scomparsa, a usufruire della generosità di Giorgio. Ho continuato a occuparmi di Marino e rientrava nella mia normale pratica di lavoro il mettere da parte, *per Giorgio*, quesiti filologici e difficoltà di identificazioni di personaggi. Bastava una telefonata per risolvere ogni problema. "Di Marino sa tutto" e "Non si finisce mai di dire bene di Giorgio Fulco" sono frasi antiche di amici comuni, Alessandro Martini ed Enrico Malato, che ricordo ora perché trattengono bene questo piccolo ritratto del grande amico scomparso.

Marino era il centro degli interessi di Giorgio, ed è in qualche modo ironico che un autore così fecondo, multiforme, enciclopedico, fosse tanto amato e studiato da lui che si dichiarava interessato non tanto alle grandi sintesi storiche o ai rivolgimenti epocali, che pure il Barocco napoletano rappresenta, ma soprattutto alle microstorie, alle pieghe più minute dei grandi drappaggi retorici che avvolgono le figure maggiori del Seicento. Ma pure,

così come nella scienza, anche nella filologia e nella critica le grandi scoperte si fanno al microscopio. Basti un esempio: in "Pratiche intertestuali per due *performances* di Mercurio. Lettura del canto X dell'*Adone*" – un esame minuzioso del linguaggio del poeta e una ricostruzione del suo pensiero alla luce di documenti inediti che ne provano la vicinanza al filosofo Giulio Cesare Vanini – portando alla luce in tutta evidenza una nascosta traccia esoterico-naturalista negli interessi intellettuali del Cavaliere, Giorgio Fulco apriva una nuova strada nella critica mariniana.

L'articolo si trova nella *Lectura Marini* (Ottawa: Dovehouse, 1989) che ebbi il piacere e l'onere di mettere insieme grazie proprio agli incoraggiamenti di Giorgio; ora è in ristampa, come saggio d'apertura, in G. Fulco, *La meravigliosa passione. Studi sul Barocco tra letteratura ed arte* (Roma: Salerno editrice, 2001). Il volume riunisce alcuni dei più significativi saggi critici del compianto amico pubblicati nel corso degli anni in sedi diverse. Si stanno raccogliendo oggi anche i suoi inediti, per meglio ricordare Giorgio, per dare ancora qualcosa di lui ai suoi amici, colleghi e studenti, e perché è giusto che sia così per i lettori che verranno.

F.G.

DOMENICO PIETROPAOLO

COMMEDIA DELL'ARTE ELEMENTS
IN GOZZI'S *TURANDOT*

When we pick up a copy of Gozzi's *Turandot* and read in the list of characters that Pantalone is now the Secretary of State of the Chinese Empire, that Tartaglia is its High Chancellor, that Brighella is the imperial Master of the Pages, and that Truffaldino is the Head Eunuch of the Royal Seraglio, we have no doubt that the stock characters of the *commedia dell'arte* have come a long way. Immigration has been very good for them. It has brought within their reach economic and political opportunities which could never become available to the likes of them in their own country. As we read on, we soon find out that they have acquired the manners of their new homeland, accepted its fashion, assimilated its customs, trained themselves in its special protocols, and, without losing any essential aspects of their former selves, such as their identifying costumes, their native language, and their inclination to coarseness, they have become sufficiently refined to rise to the highest offices possible for anyone other than the emperor himself. The journey begun two centuries earlier by the ancient Zanni from Bergamo, who, in the performances of the first actors and in the minds of the first popular audiences of *commedia dell'arte*, had first immigrated to Venice in pursuit of opportunity, seems finally to have found a utopian end in the sardonic imagination of Count Carlo Gozzi – fierce ideologue of the counter-enlightenment, reactionary aristocrat, and devoted revivalist of the *commedia* tradition, obliged, as the saying goes, by his nobility to become the generous patron of a company of actors especially committed to its survival in the professional theatre. If not in aristocratic Venice, which even Pantalone, himself a native Venetian, but, alas, a merchant rather than an aristocrat, had found necessary to leave, in the exotic never-never land of Gozzi's imaginary China the pot of Gold was theirs for the taking.

Life could hardly be better – were it not, as Chancellor Tartaglia intimates in a momentary lapse into his pre-immigration coarseness, were it not “for that little pig” (*per quella porchetta*) of *Turandot*, who has to spoil everything by confusing men with her riddles and then chopping off their heads as if they were pumpkins, keeping all of China in a constant state of mourning

and anxiety: it would be better to take her to the temple and offer *her* in sacrifice to the gods rather than the hundreds of animals that are sacrificed on her account. She is a real bitch (*cagna*) in coming up with riddles that no one can figure out, observes in the same tone Secretary of State Pantalone. As the minister closest to the Emperor, Pantalone is the one who should advise him on the course of action that he should take, but in this case he is at a total loss, since, as he points out to the emperor, in Venice, where he comes from, there are no girls who hate men, nor, for that matter, men who would rush to get their heads chopped off for a pretty face. Master of the Pages Brighella, entrusted as he is with the education of the young men at court, is profoundly concerned not only by Turandot's incomprehensible cruelty towards her suitors, but also by her general rejection of the institution of marriage, without which, it seems to him, legitimate procreation is not possible, and by the fact that to go against her wishes, as he would like to do, would surely mean putting his own head at risk. Consequently he and his fellow ministers, as he says in Venetian at one point, find themselves in a "in a hell of a situation" (*semo a una cattiva condition*), when all they wanted from these jobs was to be able to save a little money for their old age (Gozzi II, 2; IV, 5). Only Truffaldino is cheerful, for he, having made the ultimate sacrifice in order to become head eunuch in Turandot's seraglio, sees no advantages whatsoever in the institution of marriage, which is furthermore based on the lie that marriage is necessary for procreation: his mother, he points out, was never married, and yet he had no trouble coming into the world. Besides he knows opportunity well enough when he sees it: he serves the princess with devotion because every time that she manages to chop off another man's head she is very generous to her faithful number one eunuch.

This is an image of princess Turandot as seen through the eye holes of a commedia mask, which like the funny mirrors in amusement parks, can violently twist the shape of reality into comic forms that quickly debunk whatever myths we may have liked to entertain about it. From her own self-presentation, however, we learn that she is not naturally cruel but is forced to be so by men who, intoxicated with her beauty, pursue her relentlessly against her will, and that she finds the very idea of becoming someone's wife absolutely repulsive, wishing only to live in seclusion with her women companions and her eunuchs. She has no desire to give herself to a man, despite how unnatural her stance may be considered by others, including her father, and so she devises an institutional mechanism capable of making her celibacy immune to the aggressiveness of marriage, by entitling her to behead

would-be husbands who cannot outwit her in a test of riddles. The play is the story of her defeat by conversion, in the name of what is regarded as the natural order of society. It is cast in the form of an averted tragedy, and it is meant to be shown to the audience through a prism capable at once of causing reflection on the seriousness of the story and of inducing laughter at it.

The commedia characters who provide the laughter-inducing filters of the play are not the ones usually found together in the tradition prior to Gozzi. Opposite Pantalone, we would normally expect to see the Dottore rather than Tartaglia, the canonical combination of masked characters in the contemporary repertoire being, on the one hand, the two servants Brighella and Arlecchino, or, as in our case, Truffaldino, who is a simple variant of Arlecchino, and, on the other hand, the two old men, Pantalone and Dottore. Playwrights of the time very rarely call for Tartaglia, and, as a rule, do not do so as a replacement for the Dottore. Immigration brings together all kinds of strangers, one would be tempted to say in coming up with a thematic reason for the replacement, were it not for the fact that Gozzi's exceptional stance has a very simple explanation: the company of Antonio Sacchi, whose alliance Gozzi had secured in his program for a systematic revival of commedia, did not include an actor trained in the role of the Dottore – Roderigo Lombardi, the company's last Dottore, had died in 1749 and had never been replaced – while it did include an excellent Tartaglia in the person of the accomplished actor Agostino Fiorilli. There is, of course some similarity of function between Tartaglia and the Dottore, in that Tartaglia is also a pompous know-it-all, but he stutters and is from Naples rather than Bologna, and he has a totally different costume and mask. For these reasons, the presence of Tartaglia and the absence of the Dottore made Sacchi's company unique among the 160 or so which were active in northern Italy in the second half of the eighteenth century (Giardi 26).¹ Having elected to work with Sacchi, Gozzi had therefore no choice but to pair Pantalone with Tartaglia rather than the Dottore.

The fact that the composition of the company was the chief conditioning factor in script production lends itself to the important observation that casting precedes play writing, rather than reverse, which is normal for us, and is in any case the responsibility of the playwright rather than that of the company manager. Professional playwrights of this period worked as scenario and script writers for particular companies and were therefore expected to write plays that could be successfully performed by their actors. Students of eighteenth-century commedia are familiar with the compositional implications of this idea from Goldoni, who leaves no doubt that, even in plays writ-

ten after his rejection of *commedia*, his own developmental procedure was to begin always with an analysis of the "nature", that is to say the physique, emotional disposition, and skills of the actors in the company, including their linguistic abilities, and then to invent characters that presupposed those very qualities, both physical and emotional, and that required those precise skills in the actors for their realisation on stage. Only then he could devise actions of which such characters might be the likely agents.² Therefore it would be definitely more correct to say that for him and for the professional playwrights of his generation the actors are part of the prime matter from which the playwright fashions his characters rather than instruments for the realisation of character autonomously created from nothing in his imagination. Even at the level of pure script, before any staging process actually begins, the writer and the actor are engaged in a form of authorial collaboration which is logically implied by the idea of theatre-making that informs the contemporary professional stage and which consequently is legally called for by the contract that binds them in partnership.

In Gozzi's *Turandot* this type of collaboration is especially evident, since, despite what one might infer from some popular translations and adaptations of *Turandot* (Schiller's included),³ Gozzi actually left a considerable part of the play to be improvised on stage by the actors performing it. His familiarity with the tradition of improvisation and the guidelines that he supplies in the script were sufficient to enable him to write a play that is not fragmentary in the least. There are two kinds of improvisational scenes in *Turandot*: In the first type, no actual speeches are given, though the basic content of the episode is provided in a point-form narrative with a call for appropriate stage business. This is the case of the *lazzi*-studded monologue by Truffaldino who, on behalf of Turandot – who, having been riddled out by the mysterious prince, stoops to cheating – attempts to discover Calaf's identity, that is to solve his riddle, by interpreting the movements that he makes in his sleep as if they were letters of the alphabet and as if his body were unconsciously spelling out his name. It is also the case of the lively altercation between Truffaldino and Brighella, the one, as is to be expected of the head eunuch, defending Turandot's right not to marry and to prefer the company of women and eunuchs to that of sex-driven men, and the other, as might be equally predictable of the High Chancellor, defending the right of the state to demand that she marry someone, since its very survival as a patriarchy depends on Turandot's acceptance of a husband, who will one day inherit the throne. The second type of improvisational scene includes an episode in which the speeches of Truffaldino are sketched out

in scenario form, the exact words being left for the actor to produce *ex tempore*, while those of his several dialogue partners are given in full.

We are before a very complex model of play, in which some scenes are fully scripted, other scenes are described in the traditional *commedia dell'arte* manner for impromptu performance, and others still are given in a form that is a logical hybrid of the other two. The story of *Turandot*, which, as a narrative nucleus, comes to Gozzi ready-made from several traditions is, quite naturally, consigned to the fully scripted scenes. Being a vehicle for very precise messages – which range from the suppression of lesbianism and intellectual prowess in women to the imposition of marriage for the protection of the patriarchal order of society,⁴ as legitimated by a political interpretation of the contemporary metaphysical idea of the great chain of being, which assigned to everything a fixed place in a hierarchy that stretched from inanimate matter to God – the dramatic action of the taming of *Turandot* could not be exposed to the risks of improvisation. As a channel for ideological discourse, script comes with guarantees that improvisation cannot offer. But the comic view that one can have of the story through *commedia clowning* – an action which is meant to reinforce the ideology expressed in the serious part of the script by exacerbating the effects of *Turandot*'s hostility to marriage – is entrusted to the skill and experience of the actors impersonating the stock characters.

This heterogeneous model of play script leads us to an important observation. You may have noticed that in my references to the play I have not used the term *text* and that I have always spoken instead of script and writing. My reason for avoiding that category is quite simple. The usual concept of text, linked as it is to works that are endowed with verbal closure, is a theoretical category which is not fully applicable to Gozzi's play because the play, even when it is regarded as verbal stuff, is deliberately constructed as an incomplete entity. Text in the case of true *commedia dell'arte* plays, which are by definition based only on a scenario for improvisation, can refer only to text-as-performance, the scenario being little more than a story line and an elaborate set of stage directions. In the case of fully scripted plays, text refers to the verbal substance which, though meant to be acted out on stage, is endowed with autonomous existence as a complete linguistic, perhaps even literary, object. Gozzi's model makes use of both ideas, but it cannot be reduced to either of them. His dramatisation of the story of *Turandot* has a built-in fluidity that partakes both of the notion of text as performance, as found in the pre-Goldoni *commedia dell'arte* tradition, and of that of text as a script to be performed, as upheld by Goldoni in opposition to the per-

former-based compositional practices of commedia companies, and as accepted in part by Gozzi as an apparatus for ideological discourse. Although it is much more complete than a scenario, it is also much less complete than a literary text. It therefore cannot be assigned to either category. It will become a complete text only when the actor's improvised parts are added to the playwright's scripted ones; however, at that point it will not be a literary but a performance text, since improvisation occurs only in performance.

Before performance Gozzi's play can be described only as a text in a state of becoming, enjoying a form of public existence, that is to say existence in print, as an incomplete dialogical object, a status which is denied to pure commedia and is logically unavailable to scripted comedy. Conceptually it comes into being when the closure of script is broken by the intrusion of improvisation. This, I believe, is an obvious theoretical fact, but it is something that needs to be stated with a certain degree of emphasis, because too many scholars and translators, accustomed to working in national traditions that have not been significantly shaped by *ex tempore* compositional practices, force Gozzi's play into the category of the scripted text, concealing from view that part of it which, even at the level of verbal material, cannot come to the work from anywhere other than the performer, who must therefore be related to the playwright by aesthetic solidarity and ideological complicity.

It is no accident that, of all the companies available to him, Gozzi should have chosen to work with that of Antonio Sacchi. The most renowned Truffaldino of his generation, in 1745 Sacchi had improvised with the skill of a great virtuoso *The Servant of Two Masters*, on a scenario that he had commissioned from Goldoni and which Goldoni later (in 1753) turned into a scripted play, incorporating as much as he could remember of the material created on stage by the actor. But Sacchi had left Italy, going first to Russia and then to Portugal, when Goldoni's call for an anti-commedia form of theatre practice began to threaten the future of actors trained in the *impromptu* comic style. Gozzi saw in Sacchi a formidable champion of the *commedia dell'arte* and invited him to join forces with him in a strategy designed to slow down the development of bourgeois drama by neutralising the effects, social and dramatic, of Goldoni's reform. Sacchi had everything to gain from this alliance, since Gozzi's vision of drama was based on the survival of his type of company. He therefore gladly served Gozzi's aristocratic ideology since, it must have seemed to him, *commedia dell'arte* could not possibly survive without the patronage that it offered. And so, just as

Goldoni had advanced his idea of scripted drama in partnership with the company of Girolamo Medebach, who, having accepted Goldoni's program of social and dramatic reform, retrained his actors in the new style of performance required by scripted drama. Gozzi carried out his revival of commedia in alliance with Antonio Sacchi, who continued to believe in the validity of the old style and therefore could have no use for an ideology that would do away with it.⁵

Through his partnership with Sacchi, Gozzi sought first of all to inject new life into traditional commedia conventions, and there is no denying that he was successful in his attempt. With respect to content, he did so by incorporating the masks into works with a clear and serious ideological lesson to impart. With respect to form, he did so by producing first a commedia dell'arte scenario (*L'amore delle tre melarance*) and then scripted and partly scripted plays. *Turandot* is the most famous of the *Fiabe* in which he fused together the scenario and the scripted form, and the one in which his idea of a natural social hierarchy is expressed in the most basic terms, concerning as it does the place and self-understanding available to women in an androcentric world, and is hence of great relevance to later periods of history. It is a play in which the scenario form, retrieved from within the written play, introduces a visibly foreign presence which endorses with calculated buffoonery the same vision of ideal womanhood that is more soberly proclaimed in the scripted part. In becoming wealthy and powerful denizens of a Chinese empire in a state of crisis, Truffaldino, Brighella, Pantalone and Tartaglia have not shed all the traits by which the commedia tradition had previously signified their social classes, their trades, and their regions of origin. These distinctive features are first of all visual. When Gozzi says that they are costumed "in the Chinese manner" he means, of course, that the actors impersonating them wear the formal dress of Chinese state officials over their commedia costumes, but in such a manner as to leave the latter sufficiently visible to enable the audience to identify their wearers as the traditional stock characters of Venice, relocated in an oriental court. Although as new members of this society they have mastered its protocol and can play at being Chinese officials in a manner that seems perfectly natural to the other characters, they have not ceased to be who they were before immigrating to China. In the commedia tradition, a costume cannot be separated from the character's skin without dissolving away the substance under the costume. When a commedia character is made to impersonate someone else, verisimilitude, to say nothing of realism, psychological or otherwise, is automatically out of the question.

In the scene in which Turandot's law of the three riddles is publicly proclaimed, the Secretary of State and the High Chancellor perform, with what they, but not the audience, regard as great seriousness, a complicated ritual on stage in the presence of the Emperor and the High Council, while remaining throughout identifiable as Pantalone and Tartaglia. The actors were here required to play Pantalone and Tartaglia in the process of acting as Chinese officials who were themselves performing state rituals, making full use of a visual rhetoric capable of magnifying and deflating the meaning of stage action at the same time, and hence of drawing the attention of the audience onto the narrative flow of the action performed and onto the artificial nature of the performance itself. Sacchi was a perfect ally in this type of theatre, because under his direction his company had acquired very valuable experience in using the substance of one aesthetic product as the form through which to view the substance of another, without having recourse to the fiction of illusion. As early as 1739 Sacchi's company had produced with great success a commedia dell'arte version of the famous pastoral *The Faithful Shepherd (Il pastor fido)*, in which the visual and linguistic identity of the impersonating commedia characters, some of whom, like Truffaldino, played more than one role in the pastoral play, remained deliberately conspicuous throughout (Molinari 189), thereby constantly intruding the world commedia into that of the pastoral. It is because of the disruptive effect (dare we say alienating effect?) of this type of intrusion that in 1920 Puccini had his librettists remove the commedia characters from the plot of *Turandot* and replace them with a trio of more authentically Chinese figures, in order to eliminate what he called "the artificiality" of the situation (Weisstein 284).⁶ On the other hand, in elaborating the aesthetic concept for his epoch-making production of *Turandot* in 1922, Vakhtangov emphasised that artificiality by extending to all the characters and by further magnifying an aesthetic principle already explicit in Gozzi's conception of commedia masks performing Chinese roles.⁷

The visual reminder of the intrusion of Venice into China is strengthened linguistically. All the non-commedia characters speak Italian verse in the unrhymed hendecasyllabic metre of tragedy, on the aesthetic fiction that this is the language of China, which Tartaglia, whose name means "the one who stutters" and who is the linguistically least competent character in the entire commedia tradition, has almost totally mastered, speaking as he does fairly elegant literary Italian prose. But on the fiction that the Chinese and Tartar characters do not notice any difference, Pantalone, Brighella and Truffaldino speak only colloquial Venetian, though it is likely that, in his improvisations

Sacchi would lace his Venetian with Bergamese inflections, in accordance with contemporary practice, in which Truffaldino, largely as a result of Sacchi's own portrayal of the character in Goldoni's *Servant of Two Masters*, was regarded as a naturalised Venetian originally from Bergamo who, unlike his compatriot Brighella, had not been able to acquire a perfect accent.⁸ The most Venetian member of the group, Pantalone, turns the matter of his Venetian background into a thematic motif. When Calaf declares that the solution to Turandot's third riddle – the riddle of the invincible animal, winged and four-footed, resting on sea and sand at the same time, and tirelessly protecting all the land – is the lion of Venice, Pantalone cannot contain his happiness and embraces him, bursting with a pride so intense as to transform his immigration into a form of exile from his beloved city.

In their approach to the relationship between popular culture and society, sociologists find it useful to ask whether a given work is an expressive or an instrumental aspect of culture, a description of community values or a prescription of what those values ought to be. To be sure, both aspects are always present, description and prescription being dialectically connected (Goodlad 3-7). Before Turandot's conversion, Gozzi is clearly describing, through the allegory of China, tensions present by implication in Venetian society and culture. But after Turandot's change of heart, when the great chain of being has been fully restored and life in China is allowed to return to its natural rhythm, Gozzi is clearly presenting an ideal model of society which he believes his audience should try to realise, and in this sense his work is fundamentally prescriptive. Since this utopian state of society is the teleological end of the story of Turandot, and therefore the informing principle of every scene of the play from beginning to end, we may say that Gozzi tipped the relationship very heavily in favour of prescription, all the while pretending to describe a scheme of things that naturally obtained in actuality. He was convinced that the social and aesthetic forces that were increasingly attacking the world he represented were minor and could be easily subdued. History has shown that he was a myopic observer of contemporary trends and that he was wrong on all counts, but it has rewarded him by granting enduring fame to the play in which he very likely recorded his vision with the greatest force and clarity.

University of Toronto

NOTE

¹ The company's Pantalone was Giovanni Battista Roti, while its Brighella was Atanasio Zanoni and its Trufaldino was, of course, Sacchi himself (Giardi 257). On Lombardi and Fiorilli see Gozzi 1124.

² Goldoni describes his method of composition in various pages of his *Memoirs*, of the *Teatro comico*, and of the introductions to the volumes of the Pasquali edition of his works (1761-1777). For the English version of these pages see Van Steenderen 516-537.

³ On Schiller's omission of impromptu scenes and on the general relationship between his and Gozzi's versions see White 123-140. Improvisations in *Turandot* have been scripted out by Gozzi's most recent English translators John Louis DiGaetani, Albert Bermel and Ted Emery. Jonathan Levy retained the impromptu scenes in his translation *Turandot: A Tragic-Comic Fable for the Theatre*, in Bentley's *The Genius of the Italian Theatre*.

⁴ For a lucid reading of Gozzi's play as an anti-lesbian work see Smith 242-284.

⁵ Gozzi describes the beginning of his collaboration with Sacchi in *Ragionamento ingenuo e storia sincera dell'origine delle mie dieci fiabe teatrali* (Opere 1085-1086) and in his *Appendice al ragionamento ingenuo* (Opere 1124-1125).

⁶ Cf. *The Essence of Opera*, Ed. Ulrich Weisstein, 284, and the second chapter of William Ashbrook and Harold Powers, *Puccini's Turandot: The End of the Great Tradition*.

⁷ On Vakhtangov's production see Ripellino 236-239, 248-259 and Taviani-Schino 74-87.

⁸ On Truffaldino's linguistic evolution in this period see Folena 4-28.

WORKS CITED

- Ashbrook, William, and Harold Powers. *Puccini's Turandot: The End of the Great Tradition*. Princeton: Princeton UP, 1991.
- Folena, Gianfranco. "Il linguaggio di Carlo Goldoni: Dall'improvviso al concertato." *Paragone* 94 (1957): 4-28.
- Giardi, Orietta. *I comici dell'arte perduta: Le compagnie comiche italiane alla fine del secolo XVIII*. Roma: Bulzoni, 1991.
- Goodlad, J.S.R. *A Sociology of Popular Drama*. London: Heinemann, 1971.
- Gozzi, Carlo. *The Love of Three Oranges, Turandot and The Snake Lady*. Trad. John Louis DiGaetani. New York: Greenwood Press, 1988.
- . "Turandot." *Opere*. Ed. Giuseppe Petronio. Milano: Rizzoli, 1962.
- . *Five Tales for the Theatre*. Trad. Albert Bermel and Ted Emery. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.
- Molinari, Cesare. *La commedia dell'arte*. Milano: Mondadori, 1985.
- Ripellino, Angelo Maria. *I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*. Torino: Einaudi, 1965.
- Smith, Patricia Juliana. "Gli enigmi sono tre: The [D]evolution of Turandot, lesbian monster." *En travesti: Women, Gender Subversion, Opera*. Ed. Corinne E. Blackmer and Patricia Juliana Smith. New York: Columbia UP, 1995. 242-284.
- Taviani, Ferdinando, and Mirella Schino. *Il segreto della commedia dell'arte*. Firenze: Usher, 1982.
- Van Steenderen, F.C.L. "On Playwriting." *The Genius of the Italian Theatre*. Ed. Eric Bentley. New York: Mentor Books, 1964. 516-537.
- Weisstein, Ulrich, ed. *The Essence of Opera*. New York: Norton, 1969.
- White W. "Turandot." *Publications of the English Goethe Institute* 39 (1969): 123-140.

MARIA C. PASTORE PASSARO

ALFIERI, POETA DELLA LIBERTÀ

E a questi marmi
venne spesso Vittorio ad ispirarsi.
Irato a' patri Numi, errava muto
ove Arno è più deserto, i campi e il cielo
desioso mirando; e poi che nullo
vivente aspetto gli molcea la cura
qui posava l'austero; e avea sul volto
il pallor della morte e la speranza.
Con questi grandi abita eterno, e l'ossa
fremono amor di patria.
(Ugo Foscolo, *Dei Sepolcri*, vv.188-197)

In dieci memorabili versi, Ugo Foscolo ritrae nei *Sepolcri* l'ombra "austera" dell'Alfieri, che come un moderno Petrarca, "erra" per i deserti campi. Il suo sguardo silenzioso, quasi fosse già ombra postuma nel cimitero del mondo, sottende l'immagine comune del genio crucciato che "mai non rise," il poeta "irato ai patri Numi," il poeta della patria e della libertà. Molti, dell'Alfieri, ricordano quella sua volontà un po' scolastica: "Volli, sempre volli, fortissimamente volli," come se la volontà fosse fine a se stessa. Per altri – come Foscolo lascia intravedere – l'anima alfieriana è sinonimo di patriottismo: le sue ossa "fremono" di amor di patria. La sua autentica passione, però è per la libertà. Per poter capire l'Alfieri e la sua idea di libertà, vorrei cominciare dando uno sguardo all'uomo della *Vita* dello stesso Alfieri.

L'autobiografia alfieriana rappresenta un uomo che, più d'ogni altro poeta, ci induce ad una ricerca della sua prima parola, del suo primo bisogno. Dalla complessità del testo appare che meno segreto di ogni altro poeta, egli ci indica continuamente, in ogni punto della sua opera, in ogni motivo della sua poesia, il battere impetuoso della sua prima volontà vitale. Egli si propone a noi come creatura di desideri. Quel suo non potersi obliare mai senza perdere ogni dignità e valore ci fa capire come tutto l'Alfieri viva in una costante autocoscienza, in una monotona ossessiva idea eroica di se stesso. Così, la novità dell'Alfieri non sta tanto nelle idee politiche o nella tecnica della sua costruzione poetica, quanto nell'anima che scatta e

desidera prima di ogni successiva risoluzione e d'ogni appagamento. Alfieri ci lascia entrare nei furori dei suoi desideri.¹ Proprio nel suo aspetto più convenzionale di "furore" (che è il fondo segreto e notturno della volontà), di tumulto sentimentale (più che affetti determinabili), di ambizione ad una vita superiore noi troviamo sottinteso il suo accento genuino il vigore estremo dell'anima alfieriana che si slancia – come ha scritto Walter Binni (208) – oltre la propria consapevolezza. In questo senso, Uomo, per l'Alfieri, prima d'ogni altro valore, indica una forza di vita con possibilità di realizzarsi sia nel bene che nel male.² Anche le amicizie non raggiunsero nell'Alfieri quel calore purissimo (come nel Leopardi), ma ebbero il valore di un'esperienza che riguardava soprattutto la sua intimità e le sue forze. In una lettera all'amico Mario Bianchi egli scrive:

Mi saluti la Teresina caramente; e beato lei che ogni giorno può vederla e contarle i suoi guai e sentire i suoi. Sola dolcezza nella vita: il resto è morir continuo.³

Il brano apre uno squarcio e ci porta alla soglia della lucida consapevolezza dell'Alfieri: il senso che la dolcezza della vita balena nella grazia delle confidenze con l'amata, e che proprio l'amorosa conversazione ha un valore che trascende l'effimero. Senza l'amore, la vita è continua morte. Questa idea della morte è, prima di tutto, metafora della precarietà delle cose e della loro assenza di significato. Ma da essa deriva il senso del tempo come cancellazione e dissoluzione: il tempo sfalda ogni illusione, laceri i veli e gli inganni della "vita." E da questo "sentimento" romantico del tempo, deriva nella *Vita* l'umore malinconico del personaggio. La malinconia dell'Alfieri si rintraccia dovunque. La sua non è però, la ninfa gentile del Pindemonte e del preromanticismo italiano. Al contrario, è caratterizzata da un motivo cupo, come è confermato dalla sua poesia:

Malinconia, perché un tuo solo seggio
Questo mio core misero ti fai?
Supplichevol, tremante ancor tel cheggio;
Deh! quando tregua al mio pianger darai?

.....
Malinconia, che vuoi? ch'io ponga fine
A questa lunga, insopportabil noia,
Pria che il dolor giunga a imbiancarmi il crine? (*Vita, Rime* 485-6)

La malinconia romantica ha una sua storia che non è stata adeguatamente sottolineata. Collegata con Saturno, dio del tempo che, spodestato da Giove,

cade a terra, la malinconia esprime la caducità delle cose del mondo, la perdita del cielo. Alfieri l'accompagna alla "noia," che, come intuisce Leopardi, è la forma ossessiva di chi non trova amore per la vita. La malinconia, infatti, induce pensieri di morte: esercizio doloroso, dunque, che rinnega la vita, e sprofonda l'io in una sua cupa solitudine.

Questa solitudine e questa malinconia costituiscono lo sfondo immaginario delle scene grigie delle tragedie alfieriane. Da questo punto estremo della sua sensibilità, quasi per rimbalzo, egli si getta nel sogno di un'azione politica, di una liberazione immediata da tutti i limiti che il suo pensiero e la sua sensibilità non potevano oltrepassare nell'idillio amoroso o nella tranquilla speculazione filosofica. L'insoddisfazione, il contrasto fra l'ideale dell'uomo e i limiti della vita, creano quel pessimismo:

Mai non fia ch'oltre l'uom passo ti acquiste. (*Vita, Rime* 470)

Questa insoddisfazione iniziale spiega ancora una volta l'irrequietezza di una vita errabonda. "Gli uomini tutti per lo più, e maggiormente i più schiavi (come siam noi) peccano tutti del poco sentire" (*Del Principe* 170). È questa l'origine più profonda dell'atteggiamento dell'Alfieri: la vita come forte, irrequieto sentire. E l'aggettivo "forte" è da intendersi come resistenza eroica alla coscienza della schiavitù che è politica, ma non solo politica.

La schiavitù, infatti, in *Del Principe e delle Lettere* è sia politica sia cifra generale della condizione umana. La resistenza alla schiavitù si esprime come forza spirituale, come impaziente volontà di affermarsi, di ribellarsi e di distinguersi nella maniera più violenta. Da questo primo impulso ad un'affermazione di se stesso, della propria anima insofferente di ogni condizione esterna, da questo torbido ma intenso presentimento di una lotta più profonda tra l'anima e le cose, nasce la vocazione alla libertà. In essa si risolve ogni idea, ogni aspirazione, ogni convinzione politica del poeta. Il fine a cui tende il suo atteggiamento spirituale è anzitutto la volontà di sottrarsi alla schiavitù del tempo. Parimenti, il fine politico è l'uccisione del tiranno, l'atto come tale, l'affermazione di libertà in un gesto eccezionale e passionale che appaga d'un colpo tutti i desideri dell'anima eroica.

"Libertà" è parola che per Alfieri ha mantenuto un suo primo significato inequivocabile. È il diritto di non dipendere dall'arbitrio di altri uomini, diritto di vivere, di costruire la propria vita secondo i propri ideali. Questo impulso vitale – che l'Alfieri deriva dall'illuminismo francese (Rousseau T. II, 104; Montesquieu 73, 237) che egli ama e odia allo stesso tempo – lo induce a riflettere sull'ampia serie di impedimenti alla libertà. Uno è di tipo politi-

co. L'Alfieri si trova di fronte ad una recisa negazione della libertà da parte dell'assolutismo, ad una limitazione nel dispotismo illuminato, ad una pratica concreta nel costituzionalismo inglese. Più tardi, di fronte alla libertà della repubblica francese, egli si dichiara decisamente avverso (Walter 30). Nella sua coscienza persistono, presenti e suggestivi, gli esempi del passato della libertà greca e romana. Ciò che conta è la testimonianza del valore assoluto di lotta contro il tiranno.

L'Alfieri giunge spesso a trovare l'identificazione di se stesso attraverso le riflessioni morali di Plutarco (Raimondi 23). L'idea dell'"uomo grande" porta in se stessa la certezza di un limite e nell'ombra del destino la presenza d'un dubbio. L'implorazione di Mirra: "O Morte, Morte./ Cui tanto invoco, al mio dolor tu sorda/ Sempre sarai?" (*Mirra*, Atto V, Scena II). Le parole di Carlo nel *Filippo*: "Gran tempo è già, ch'io di morir sol bramo" (Atto V, Scena II) e quelle di Isabella: "O Morte,/ mi sei gioia;" (Atto V, Scena IV). Dopo la parola "libertà," la parola "morte" è stata forse "la più cara e la più familiare alla fantasia dell'Alfieri."⁴ La *meditatio mortis*, il prevederla, si pone come alta meditazione di libertà,⁵ e accompagna il poeta per tutta la vita.⁶ La morte rappresenta la "necessità," ed essa qualifica la passione per la libertà.

Nel sonetto XVIII la morte è invitata a colpire il poeta che resterà impavido, infastidito di una vita resa obbrobriosa dall'oppressione.

Bieca, o Morte, minacci? e in atto orrenda,
L'adunca *falce* a me brandisci innante?
Vibrala, su: me non vedrai tremante
Pregarti mai, che il gran colpo sospenda.
Nascer, sì, nascer chiamo aspra vicenda,
Non già il morire, ond'io d'angosce tante
Scevro rimango; e un solo breve istante
De' miei servi natali il fallo ammenda.
Morte, a troncar l'obbrobriosa vita,
Che in ceppi io traggio, io di servir non degno,
Che indugi omai, se il tuo indugiar m'irrita?
Sottrammi ai re, cui sol dà orgoglio, e regno,
Viltà dei più, ch'a inferocir gl'inventa,
E a prevenir dei pochi il tardo sdegno. (*Rime* 16)

Più precisamente, la morte, evocata attraverso un lessico tassiano, appare come figura medievale: con la falce in mano miete vittime. Ma, il poeta non teme la morte. In una fraseologia che anticipa anche le riflessioni leopardiane sulla vita ("Nascer, sì, nascer chiamo aspra vicenda,/ non già il morir..."), la morte libera dai ceppi dell'esistenza e dalla ferocia dei re. È

un'immagine stoica dell'intreccio di vita e morte, e prelude all'elogio romantico del suicidio (*Werther*, *Iacopo Ortis*, "Ultimo canto di Saffo," "Amore e Morte," "La ginestra," e altri canti leopardiani) come modo di porre fine al dolore.

L'idea della morte e del tiranno si fondono in un insieme di titanismo e di passione politica. Tale passione, scandita su di un "ritmo potente," svolge il motivo più chiaro della necessità alfieriana di liberazione tragica da un'angoscia che egli sente come dovuta principalmente alla servitù politica. Accanto a questo motivo più profondo c'erano come stimolo storico, l'esempio classico, le vite plutarchiane, l'esempio inglese, e le idee di Montesquieu.

L'esempio classico di Plutarco indica la costruzione, in parte letteraria, delle idee politiche e della simpatia per una libertà eroica, non addomesticata, e non utilitaristica: libertà a gara di eroismo, di nobiltà spirituale, di forte sentire. Quanto alle idee costituzionaliste di Montesquieu, esse corrisposero ad un suo tentativo di organizzare i rapporti tra l'individuo e lo Stato. Ma l'Alfieri preferisce la pratica d'indipendenza dell'individuo nell'esperienza che fece della vita pubblica inglese, e a cui le idee del filosofo illuminista si erano ispirate. Ciò che apprezza del paradigma politico inglese sono le conseguenze di quell'educazione libera così contrastante con la forma autoritaria che regge il resto dell'Europa. Quel non essere sottoposto agli arbitri dei singoli o dell'autorità gli sembrava un privilegio divino. Lo toccava moltissimo la liberazione dal giogo militare che tanto lo aveva angustiato nel brevissimo tempo che servì nell'esercito piemontese. Il suo antimilitarismo è nettissimo, poiché egli partiva dall'idea non di nazione in armi (che egli solo desiderava per l'Italia futura), ma di popoli obbligati a combattere e morire per la gloria dei loro tiranni. Dice, in una sua satira, che i sudditi dei re bellicosi vengono iscritti, già prima di nascere, non sul registro delle nascite ma su quello delle morti:

quei miseri, in culla già ruolati,
Russi e Borussi schiavi, in sangue ascritti
già di morte sul libro anzi che nati. (*Vita*, *Rime* 61)

Con parole di "abborrimiento" ricorda, nella *Vita*, la fastidiosa impressione militare ch'egli ebbe quando andò in Prussia. Lo stesso sentimento fu provato in Russia, per cui il poeta tornò in Germania:

Bestemmiando e Russi e Prussi, e quanti
altri sotto mentita faccia di uomini si lasciano
piu` che bruti malmenare in tal guisa dai loro
tiranni.. (*Vita, Rime* 104-105)

Nel guardare le vastissime fosse sepolcrali dei migliaia sotterrati a Zorendorf, e le folte e verdissime campagne di grano intorno al cimitero, l'Alfieri notò: "...gli schiavi son veramente nati a far concio..." (*Vita, Rime* 105). Tanto era l'odio del poeta per il tiranno e ogni strumento di oppressione ai danni dell'individuo cosciente, come "uomo vero", della sua libertà. Nel suo pensiero permane vivissima la distinzione fra uomini veri e schiavi. Sotto il bisogno di libertà c'è il motivo romantico che esaltava la fresca possibilità di variare paesaggio e scenario alla propria anima tormentata. C'è intuizione ed esigenza di libertà esistenziale per il suo spirito ribelle ed irrequieto:

Il mio nome è Vittorio Alfieri: il luogo dove son nato, l'Italia: nessuna terra mi è patria. L'arte mia son le Muse: la predominante passione, l'odio della tirannide; l'unico scopo di ogni mio pensiero, parola e scritto, il combatterla sempre, sotto qualunque o placido, o frenetico, o stupido aspetto ella si manifesti o si asconda.⁷

La lettera, scritta in forma autobiografica, rappresenta l'*io* che è svincolato da ogni ideologia grettamente nazionalistica. È un *io* appassionato, che *odia* i tiranni, combatte, ha ossessive passioni ("unico scopo"), ed esprime la propria essenza nel suo votarsi alla libertà dell'arte e delle muse. La sua passione di cose assolute, irrealizzabili, fanno di lui un cercatore di patria: cerca la sua patria nell'esilio non volendo vivere senza libertà. In questo contesto, si capisce l'ideologia che consegue: egli mirava al sogno di un popolo coerente, nazionale, disposto a vivere vigorosamente una stagione di eroismo, non per volontà di filosofi e di re. Anelava ad una repubblica di uomini veri, e cioè liberi, in cui gli eventi fossero espressione della volontà umana senza il peso di astratti moralismi.

Non sorprende, quindi, che la rivoluzione delle colonie americane contro l'Inghilterra abbia destato un grande entusiasmo nell'Alfieri. Nel 1781, infatti, scrisse l'"Ode per l'America libera." Mentre il poeta lodava gli americani per il loro gesto di ribellione, trovava meschino e indegno di una lotta eroica il motivo economico che li aveva spinti a ribellarsi. La guerra di liberazione degli americani non poteva misurarsi agli ideali che egli ritrovava nell'antichità. Il motivo economico delle guerre moderne toglieva ogni dignità, e

tragicità alla libertà. Così, dunque, la libertà è per l'Alfieri una passione che oltrepassa la sfera economica e politica. L'antichità diventa oggetto di culto, una religione da cui attinge l'ideale della propria letteratura, della propria politica e della propria fede. In contrasto con l'antichità è la modernità, che ispira nel poeta profondo disprezzo. La servitù ha per l'Alfieri lo stesso carattere che ha il peccato per uno spirito religioso.

Della libertà egli faceva anche la giustificazione civilizzatrice delle conquiste romane. Di Roma non accetta l'espansione imperialistica, ma il desiderio di portare libertà ai popoli. La sua ammirazione per l'energia dei romani indica chiaramente che la libertà alfieriana voleva avere un carattere eroico, di volontà "classica" e severa. La libertà è la vita ideale degli uomini veri, la condizione e il risultato del forte sentire, e questo elemento spiega l'atteggiamento del poeta verso la rivoluzione francese.

Come il Parini, altri grandi italiani tra la fine del settecento e ottocento, inizialmente presero posizione a favore della rivoluzione. Ma presto sentirono traditi ed offesi i loro ideali di libertà e si ribellarono. In toni che ricordano le riflessioni di Edmund Burke e, più tardi, di Vincenzo Cuoco e del Manzoni sugli eccessi, illegalità ed abusi della rivoluzione francese, di questa esperienza rivoluzionaria, così fondamentale al futuro dell'Europa, Alfieri coglie la mostruosità. I suoi ideali di libertà si capovolgono. Egli aveva visto il suo nemico nella tirannide e nel tiranno, ora lo vede nella Francia e nella sua rivoluzione, che giudicò come rivolta di schiavi (poiché i francesi erano gente leggera, non "veri uomini," quindi inadatti a vita libera). Tutto gli divenne odioso, anche il nome della libertà gli sembrò logoro dall'uso che la rivoluzione ne fece (*Misogallo* 144-145). L'Alfieri visse questo dramma con un elemento nuovo: la passione nazionale prima ancora che esistesse una coscienza nazionale negli italiani. Questo nazionalismo nasceva dal suo sforzo di distinguere un popolo vigoroso da quello francese. Dall'odio nasceva la coscienza di una nazione ancora potenziale, potenzialmente capace di esistere e di lottare contro l'idolo polemico del poeta, come appare dal sonetto "Giorno verrà..." (*Satire* 536). La sua novità romantica di libertà, diventa annunciatrice del Risorgimento e così in lui nasce il senso della nazione e l'amor di patria. Nella *Tirannide*, si chiarisce la distinzione fra patria libera e terra natale in schiavitù: per la prima l'uomo deve morire, per la seconda deve fuggire. Patria non si può chiamare dove si nasce per caso e dove si rimane per ragioni familiari, ma il mondo di valori morali liberamente costruiti dalla volontà degli uomini: la volontà e la facoltà dell'azione morale libera. Se non c'è libertà e sicurezza, è meglio cercare un paese straniero "non si potendo dir patria dove non ci è libertà" (*Scritti politici* 56).

Nell'Alfieri si ravvisa uno sdegno per la decadenza dell'Italia e per la sua prontezza ad inginocchiarsi davanti al tiranno. In simmetrica antitesi alla degradazione italiana ritrova il principio dell'amore, l'aspirazione ad una rinascita. La sua Italia futura è l'antica Italia, nella sua potenza e nella sua gloria, o, com'egli dice: "il sarà è l'è stato." Da questo punto di vista, il poeta cerca non una libertà generica, ma la libertà nazionale.

Il trattato *Del Principe e delle Lettere* si presenta come l'ipotesi di due personaggi che si guardano e odiano in silenzio, paralizzati da reciproca ostilità. Ma da queste pagine emerge una ricostruzione della storia italiana sostanzialmente nuova, e tuttora valida. L'Alfieri era convinto che le lettere sono strettamente connesse con la virtù e libertà (nel secolo di Atene, non vede che libertà e virtù). Nel caso dei secoli illustri, il despota, ben sicuro sul trono, non ha alcun interesse a proteggere le scienze e le arti; la libertà è soffocata senza rimedio, e le scienze e le arti declinano. Le condizioni migliori per il progresso delle lettere, infatti, sono non già nella libertà protetta, nella mezza libertà dell'incipiente dispotismo, ma nella libertà intera e senza protezione. L'esempio gli è fornito dalle tre corone (Dante, Petrarca, Boccaccio) "... che non fiorirono sotto nessun principe, più che niun altro è atto a terminar la questione," e dal paragone di essi con l'Ariosto e il Tasso; seppure essi sono "le due gemme del nostro bel secolo" in loro il poeta riconosce il pregio dell'eleganza, e non quello della sublimità. Insomma, per l'Alfieri la poesia nasce vigorosa e spontanea e pare investita di una sua essenza anarchica. Infatti, per l'Alfieri, la sublimità, che è il tratto più cospicuo dell'estetica romantica e che si lega al culto della trasgressione oltre i limiti della ragione, si incarna nella solitudine di Dante, nella sua umana esperienza di esule lontano dalla propria patria:

... poiché Dante senza protezione veruna ha scritto, ed è sommo, e sussiste, e sempre sussisterà: ma nessuna protezione ha mai fatto, nè vorrebbe, nè potrebbe far nascere un Dante. Potrebbe la protezione principesca bensì, dove un tanto uomo nascesse, impedirlo; pur troppo! (III, ii)

Particolarmente significativo a questo proposito è il capitolo (Libro III, 9) in cui si mette in questione la tesi corrente della rinascita delle lettere in Italia sotto il dominio dei Medici. Le lettere appartengono ad una repubblica ideale, e gli uomini dedicati alle arti e alle scienze, trovano sempre nel potere politico il loro antagonista:

... Poco era la fiorentina repubblica prima de' suoi medicei tiranni, e nulla divenne dappoi; così il rimanente d'Italia. E un vero letterato potrà egli mai intitolare e reputar veramente protettori di lettere quei Medici stessi, sotto cui il Machiavelli viveva negletto; il Galileo, impedito e perseguitato? (III, ix)

Ma il giudizio dell'Alfieri non riguarda solo la rivendicazione romantica del genio. Anzi, egli rimedita i miti e i valori della storia letteraria alla luce della sua passione per la libertà. Così, alla grandezza letteraria del Trecento, il Rinascimento ed il secolo di Leone X non aggiunsero, dunque, che delle conquiste in superficie: una più larga cultura classica e un gusto più raffinato ed elegante. Nella alfieriana nozione del "sublime," c'è il mondo complesso di sentimenti e di idee, di riflessioni letterarie, di esperienza morale e furori politici, di esaltazione del passato e aspettazione dell'avvenire: una visionarietà degna di Vico e Dante.

Il "principe e le lettere," dunque, non sono legate da nulla. Il dualismo che li separa è netto: il principe è tiranno, le lettere sono libertà, indipendenza, mancanza di timore e soggezione. Le lettere cresciute all'ombra d'un principato, non trattano con una certa sincerità altro che l'amore. Per il poeta, la libertà ha la funzione di Musa. Così la libertà, e non l'amore, è il vero contenuto della poesia. Essa è espressione di un animo libero e virile che ama la verità e non si piega di fronte a nessuno: "... e in fatti nessun principe non fu mai vero letterato, nè lo può essere." Solo la sua arte, solo la funzione di libero scrittore riusciva a placare la tensione del suo spirito. Il libero scrittore ammette solo la legge che egli stesso si è imposta, ed è soggetto solo alla propria coscienza. Nel libero scrittore, l'Alfieri vede l'apice delle umane possibilità: l'uomo maggiore di ogni altro uomo, il creatore che inventa e ricostruisce il mondo. Lo scrittore sagace dà la fama "ei solo, ei stesso, a se stesso."

La vera novità dell'Alfieri, dunque, non sta tanto nelle idee politiche o nelle costruzioni tecnico-poetiche del suo fraseggio. Essa si ritrova nella rappresentazione dei desideri dell'anima, che danno vita alle mutevoli posizioni ideologiche articolate nei suoi scritti. Dal punto di vista della volontà, che è la sfera degli impulsi e dell'azione, nessuna pacificazione nelle cose della vita può dare felicità. A sua volta, la inevitabile delusione "storica" dell'Alfieri lo induce ad esplorare costantemente il proprio mondo interiore, le ragioni spirituali della sua vita. L'esplorazione della propria intimità è per l'Alfieri il vero fondamento della libertà che egli persegue incessantemente.

C'è da aggiungere che tutta la vita dell'Alfieri è vissuta in funzione della libertà; e al fondo di essa non si trova una base religiosa. Base di questa libertà non è la Chiesa cattolica o l'osservanza delle parole del pontefice, che viene assimilato a re tiranno:

Il Papa è papa e re: dessi abborrir per te. (*Rime* Epigramma XIII)

Il Papa, infatti, costituisce la figura più colpita dall'Alfieri allorché nella *Tirannide* riflette sul rapporto tra religione e libertà. Al poeta la questione religiosa interessa soprattutto per la liberazione eroica nella vita e proprio a questo proposito egli vede che la religione cristiana in genere, e quella cattolica in particolare, erano poco adatte per dare all'uomo quello sdegno magnanimo di ribellione. Sulle tracce di Machiavelli nei *Discorsi*, Alfieri vede nella religione l'invito a sottomettersi all'autorità dei tiranni.

La cristiana religione, che è quella di quasi tutta l'Europa, non è per sè favorevole al viver libero: ma la cattolica religione riesce incompatibile quasi col viver libero. (*Scritti politici* 44-45)

Il suo atteggiamento non fu solo contrario alla chiesa, ma anche al Dio personale della comune credenza, che egli ravvisa, quasi precludendo tutta la rivolta romantica, nel tiranno perfetto.

Ma, potremmo chiederci, in che modo la libertà funziona nei testi tragici dell'Alfieri? Il teatro, e il genere classico della tragedia in particolare, più di qualsiasi altro mezzo d'espressione artistica mette in azione e condensa la visione del pensiero dell'Alfieri come poeta della libertà. Si può pensare alla morte come una negazione della libertà, però quando l'eroe muore, paradossalmente, diventa libero. A proposito delle tragedie, l'Alfieri scrive:

Io credo fermamente che gli uomini debbano imparare in teatro ad essere liberi, forti, generosi, trasportati per la vera virtù, insofferenti d'ogni violenza, amanti della patria, veri conoscitori dei propri diritti, e in tutte le passioni loro ardenti, retti e magnani.⁸

Con estrema chiarezza, Alfieri enuncia l'ideale etico-pedagogico del teatro. A teatro s'impara "ad essere liberi." In quest'estetica teatrale, così, il teatro si presenta come luogo in cui si dibattono i valori morali e civili di una comunità. In più, il teatro è teatro delle leggi, dei diritti e delle passioni. In questo senso, il teatro era l'inevitabile sbocco della sua vocazione letteraria perché esso diventava privilegiato luogo d'incontro e dibattiti di etica, diritti e passioni. Sono questi gli elementi che per l'Alfieri tracciano l'arduo ma inevitabile cammino verso la libertà.

Central Connecticut State University

NOTE

¹ L'ira e il furore, come sentimenti eroici dell'Alfieri, possono farsi risalire a *Degli eroici furori* di Giordano Bruno, in cui si parla dell'ascesa e della conversione dell'anima in Dio (Bruno 618).

² L'ira e il furore dell'Astigiano sembrano, a volte, ricollegarsi alla collera generosa di cui parla Giambattista Vico, che, come privilegiata forma di barbarie "e" creatrice di civiltà" (Vico 160-161). Per la traduzione italiana di un recente studio su Vico, si veda: Giuseppe Mazzotta, *La nuova mappa del mondo*. Torino: Einaudi, 1999.

³ "Lettera a Mario Bianchi," 25 maggio 1785 (*Epistolario* 275).

⁴ "Morte aspetto e la bramo," 'Gran è già che di morir sol bramo'; 'Di tiranno il miglior dono è morte,'... son solo battute, e se ne potrebbero raccogliere molte altre, disperse in tutte le sue tragedie e nei suoi sonetti" (Russo 25).

⁵ In un passo della *Cleopatra* "Oh dolce morte! oh cara! Non sei tu d'ogni bene il primo e il solo? Qualor mi togli a reo servaggio indegno?" l'Alfieri ricorda la lezione di Montaigne (Montaigne, T. I, 88).

⁶ Negli ultimi anni della vita dell'Alfieri, l'idea della morte sembra intensificarsi. Si vedano i sonetti 181, 268, 274, 291, 302, 308 delle *Rime*.

⁷ "Lettera al Presidente della Plebe francese," del 18 novembre 1792 (*Lettere* 207).

⁸ Lettera a Ranieri de' Calzabigi, 6 settembre 1783, "Parere dell'Autore intorno alle sue tragedie" (*Tragedie* 519).

OPERE CITATE

Alfieri, Vittorio. "Del Principe e delle lettere." *Scritti politici e morali*. A cura di P. Cazzani. Asti: Casa d'Alfieri, 1951.

_____. *Epistolario*. Edizione Nazionale. Asti, 1963.

_____. "Il Misogallo." *Opere*. Torino: Unione Tipografica Editrice, 1968.

_____. *Lettere*. Torino: Einaudi, 1949.

_____. *Rime*. A cura di F. Maggini. Asti: Casa d'Alfieri, 1954.

_____. *Satire e poesie minori*. Firenze: Barbera, 1885.

_____. *Tragedie e Vita di V. Alfieri*. Introduzione di Silvestro Centofanti. Firenze: 1842.

_____. *Vita, Rime, Satire*. Torino: Unione Tipografica Editrice, 1968.

Binni, Walter. *Saggi Alfieriani*. Firenze: La Nuova Italia, 1969.

Bruno, Giordano. "De gli eroici furori." *Opere di Giordano Bruno e di Tommaso Campanella*. Milano-Napoli: 1956.

Burke, Edmund. *Reflections on the French Revolution*. New York: Dutton, 1953.

Foscolo, Ugo. *Le Ultime Lettere di Jacopo Ortis*. Milano: Peruzzo, 1986.

Goethe, Johann Wolfgang von. *I dolori del giovane Werther*. Torino: La Stampa, 1994.

Leopardi, Giacomo. *Antologia leopardiana*. A cura di Giovanni Getto e Roberto Tessari. Firenze: Le Monnier, 1973.

Montaigne. *Essais*. Paris: Edition de M. Rat, 1962.

Montesquieu. *Oeuvres complètes de Montesquieu*. Paris: Firmin Didot freres, 1843.

Raimondi, Enzo. *La giovinezza letteraria dell'Alfieri. Dalla prosa francese, ai primi esercizi italiani*. Bologna: 1953.

Rousseau, Jean-Jacques. *Oeuvres complètes de J.J. Rousseau*. Dalibon: 1825.

Russo, Luigi. *Il tramonto del letterato*. Bari: Laterza, 1960.

Vico, Giovan Battista. *Scritti vari e pagine sparse*. A cura di F. Nicolini. Bari: Laterza, 1940.

Walter, E. Walter "Politiche della violenza da Montesquieu ai terroristi." *Comunità*. XXV 163 (1971).

ERITH JAFFE-BERG

LINGUAL INTERVENTIONS IN DARIO FO

Whereas we associate articulate self-expression with the theatre, comic theatre has prided itself on a wide range of invented speech-types which subvert usual patterns of expression, playing with the audience's idea of normal performance. One form of such a subversion of expectations has been the use of invented language on stage. Some call this gibberish, some "macaronic speech," the playwright and actor Dario Fo names this babble *grammelot*. Fo explains that in *grammelot* the actor is freed from the confines of national borders since the performance is physicalized and the language constructed in such a way as to be meaningful by its power of suggestion rather than by semantic sense. Inspired by the medieval performance tradition started by the *giullari* (in Italian) or *jongleurs* (in French), itinerant traveling performers whose acrobatics and verbal antics delighted their audiences, Fo utilizes an almost "anti-theatrical" technique of nonsense language which seems to challenge the audience more than to feed into its accepted notions of communication.¹ In his theatre pieces, particularly his enactments of comic monologues of Zanni (servant characters drawn from the *commedia dell'arte*), Fo embraces a popular performance of the body where imaginary, child-like babble seems to emerge in consort with physical gestures, supplanting coherent speech as a form of legitimate communication.

The eloquent nonsense which Fo invents is more than an easy access point for performers wanting to reach different cultural and linguistic groups by using a non-national language. *Grammelot* is a form of co-creation melding audience and performer in order to invent a possible communication that is equally meaningful to utterer and listener. In that sense, in Fo's performances, language acts as a central trope suggesting the potential of theatre to be an active domain for re-shaping reality. In this article I will locate the theatre practice in history as well as in contemporary performances, focusing on the different realizations of the technique. I will also attempt a phenomenological analysis of the way language in these exchanges minimizes the distance between audience and performer.

An Historical Perspective on Nonsense on the Stage: When the "forbidden" is legitimated

To suggest that Fo is the first performer to utilize nonsense language would be inaccurate considering the *commedia dell'arte* tradition which Fo himself draws from. The performance techniques that the sixteenth- and seventeenth-century *commedia dell'arte* performers used included stylized speech along with masks, costumes, music, and a complex physical and gestural expression. Nonsense became a staple element associated with the Zanni, or servant character identified with Northern Italy, particularly with the town of Bergamo. The Zanni, as Harlequin, spoke Bergamask, the regional dialect, which was largely indecipherable to audiences from other regions or from other countries. In order to compensate for this difficulty in comprehension, the actor depicting the Zanni molded his movements in an expressive manner and incorporated a language that relied on phonetic suggestiveness more than on semantic congruency between the character's communication and the language spoken by the audience. This invented language facilitated the audience's comprehension much as Latin gibberish in medieval plays (such as *Pierre Pathelin*) relied on limited lexical recognition and on broader associations that particular sounds would have for the audience.

In addition, the Zanni held a special function within *commedia dell'arte*. Being the servant, he often reflected his audience more immediately than the characters of *commedia erudita*, the learned and scripted drama generally performed at academies and by "amateur" performers. The Zanni and his co-performers drew audiences from the court and also from the wider population as companies worked in *stanze* (rooms) as well as in *plein aire*: outdoors in piazzas and fairs. When the Zanni appeared, he was associated with the lewd performance of the early itinerant performers of the sixteenth century who showcased their bodies by performing daring stunts as well as reflecting scatological preoccupations with the body through enactments of bodily functions such as excretion and birth, as evidenced in one of the most important extant iconographic sources, the *Recueil Fossard*.² And when the Zanni spoke nonsense he was expressing the mixed state of acceptance and exclusion experienced by the social station he represented. Among the Zanni's most famous enactments is that of hunger. Like the central figure in Kafka's "The Hunger Artist," the actor playing the Zanni literally had to perform his own hunger for the entertainment of his audiences, his only guarantee of being fed. Protest, which was not allowed within the rigid social hierarchy of the Renaissance, was thus surreptitiously voiced as the self-aware performer launched into a tirade about his desire to eat.

Fo has preserved one of these hunger tirades in his own enactment of "The Starving Zanni", in which he first states his hunger and then proceeds to enact a self-cannibalizing mimic sequence. All throughout, his physical demonstrations of eating his own foot or knee are underscored by onomatopoeic sounds which describe his actions and suggest the goriness of his behavior.³ In this case, Fo's uttering nonsensical "babbles[s] of sounds" in fact allows the Zanni to speak about a forbidden topic: his hunger (Fo, *Tricks* 43-44). Since the normative language allows no room for complaint, the *grammelot* allows a language in which it is possible to voice opinions. By *allowing* the Zanni to speak in a language that is not real but which they understood, the audience tacitly takes part in the act of *protesting* their condition, and the performance event becomes transgressive.

In another example, Fo demonstrates the use of *grammelot* for protest today. This time, in "The American Technocrat," he turns his focus to English.

Today, English, particularly the version spoken in the United States, has become the language of the Empire. There is no avoiding the reality; it is the dominant language in absolute terms, and this fact has led to an outbreak of lexical plagiarisms in Italy. You can observe it in scores of journalists who, gurgling with delight at their own intellect, never fail to introduce into each and every article they write at least fifty-five terms from American slang — look, scoop, mood, network, match, meeting, feeling, workshop — the list is endless. The imbecility indicates that we inhabit the frontiers of Empire" (74).

At the time he was writing *Il manuale minimo*, in the middle to late eighties, the harsh criticism Fo directed to English was fueled by the escalating antagonisms of the United States and the former Soviet Union, whose mounting arsenals threatened, and still do, in various forms, our planet's safety. So, it is not difficult to see how American English would become a vehicle for criticizing the political machine which, in the late twentieth century, is the bastion of unchecked power. And who symbolizes the combination of mindless progress that leads to potentially destructive results better than the scientists who emerge from this power?

Thinking about this environment and these characters, I had the bright idea of attempting a monologue in sophisticated American *grammelot*, featuring a high-level scientific conference where an illustrious nuclear electronic physicist is holding forth" (74-75).

"This great technocrat," Fo informs us,

would be explaining the science of robots with the relevant, comparative description of circuits, of relays, of computers, before proceeding to an account of the history of human flight, detailing early propeller planes with the internal combustion engine, and then going on to reactors and long-range missiles. . . (75).

The tedious description Fo offers of the technocrat's narrative already informs the general rhythm, pace, and listing quality that will be implicit in the *grammelot* and will reveal the gist of the monologue to non-*grammelot* speaking audience members. In addition, this *grammelot* includes various American stereotypical expressions, such as "Oh yes!" The evocation is also made up of sounds with wide vowels or emphasized *r*'s, in addition to onomatopoeic utterances suggestive of the machine language of engines and propellers (80). For example, note the following description Fo offers of the scientist explaining starting a propeller plane engine:

Gets the engine started by turning the propeller, all accompanied by appropriate noises . . . rrrraaaaaa. Mimes cranking up a starting handle. The engine splutters into life: proooo too teeeeee . . . repeats the sound produced by the propeller — rrrrrraaaaaa. . . then the engine sounds — prooooo tooo teeeeee. Scolds the engine as though it were an impudent child, refusing to do what it is told. He tells it (still in *grammelot*, obviously) 'No, the propeller goes rrrrrraaaaaa, you're supposed to go proooo tooooo prooooo not prooo toooo teeee. Let's all try hard to get it right, shall we?' (74)

The action of anthropomorphising the engine signals the irrationality of the initially controlled scientist. The behavior hints at similarly uncontrolled actions by researchers who lack foresight into the potential applications their projects may have when in the hands of power mongers and political entities. More broadly, just as the hungry Zanni's *grammelot* allows him to protest his measly conditions, the technocrat's *grammelot* allows a mockery of an otherwise all-powerful political entity, which, though advocating free speech, often does not look kindly on external, overt criticisms. The clowning aspect of the lecturer allows the underpinning criticism of irrational, progress-oriented research into military technology to be heard.

Fo's use of *grammelot* in this performance of "The American Technocrat" allows him to utilize English without actually speaking the language properly. As opposed to "The Starving Zanni" in which "the language of hunger" and the sounds of *grammelot* are not based on any specific language, here, the audience's recognition of American English as well as the performer's

command of stereotypic sounds are central to the parody. This is another instance in which Fo is inspired by earlier tradition, for, foreign language *grammelot* evolved greatly in the work of *commedia dell'arte* troupes.

As *commedia dell'arte* developed and the troupes toured they accessed a greater diversity of cultures. Since troupes performed similar pieces to an array of audiences, they relied increasingly on the flexibility *grammelot* afforded them. Fo is said to have noted *grammelot* developed through this touring as early as the fifteenth and sixteenth centuries: "Dario Fo attributes to the players of the 1400s and 1500s the invention of the onomatopoeic rambling speech. . . ." ⁴ Fo also explicitly remarks that *grammelot* developed outside of Italy, when the players confronted audiences with different idioms.

It pains me to have to deliver a blow to Italians' patriotic sentiment, but the phenomenon of improvised comedy, with gags and *grammelot*, was born in this country only in embryo. It developed and grew almost entirely outside Italy. (Fo, *Tricks* 62-63)

By using an imaginary language that was not idiomatic, the actors counteracted what the political arena seemed bent on forming — stable borders. As the case the Comédiens Italiens, who established themselves in France in 1660, suggests, intercultural communication was possible and even popular. This troupe combined linguistic play in their work and increasingly took into account the bilingual context of the theatre in which performers worked in one language (Italian) and the audience spoke another language (French). In this complex linguistic atmosphere, Domenico Biancolelli, the hailed Comédiens Italiens performer, evolved a stage persona that combined French, Italian, and onomatopoeic sounds in orchestrated virtuosity that gained him the affectionate nickname "Domenique," thus demonstrating his acceptance by the French as one of their own.

In those years, when performing at the various French venues, Italian actors, like their French colleagues, had often to cleverly dodge the censors who imposed limitations on them, particularly on their ability to mock religious or political figures, and often, in the case of the Italiens, their ability to perform in French.⁵ To avoid being closed down, they resorted to a variety of inventive techniques so as not to "enact regular plays," meaning plays including dialogues in French, which became so successful that they invited audiences to see the techniques themselves. Some of the methods of subterfuge included: the use of monologues (thus avoiding the limitations on dialogues); splendid forms of mime in which language was spoken off stage

while mimicked speech was performed on stage; scrolls which were incorporated within the performance and used to show text visually to the audience, allowing actors to perform without speech; and *grammelot*, in which the idea of language was conveyed without actual language being spoken (Duchartre 110). By buying tickets and being present at the performances, the audience even passively, became part of an act of subversion initiated by the actors.

In addition to the practical benefit of using *grammelot*, there were other reasons for incorporating the technique. Marisa Pizza remarks that whereas some explain the technique merely as a means of avoiding censorship, as can be seen in the case of the Comédiens Italiens, in Fo's case, *grammelot* enables a "refusal to speak in the language of power."⁶ And it is this dangerous aspect of *grammelot* that belies its subversive potential. In fact, Fo himself was susceptible to criticism and censor from a variety of bodies up to his 1997 legitimization by the Nobel committee (Pizza 21).

After a century-long hiatus, the interest in the practice of *grammelot*, or *grummelotage*, as it was called, arouse again. This time, the French Vieux Colombier Theatre (itself influenced by pantomime and *commedia dell'arte* indirectly) established an experimental approach to language on the stage by introducing verbal games aimed at conveying universal expression unhindered by linguistic borders. The works of Jacques Copeau, Michel Saint-Denis, and others at the Vieux Colombier school are particularly noted for challenging the audience's attitude to theatrical language by evolving "evocative sounds" meant to suggest and convey without relying on semantics or on a common lexical pool.⁷ the linguistic inventiveness which ensued may have inspired Fo to continue in pursuit of what the earlier *commedia dell'arte* players had proved to work: an invented nonsensical language to be conveyed to the delight of various audience members.

The Mechanics of *Grammelot*

For *grammelot* to work it needs to overcome two obstacles: it must present itself in a fluid and believable way so as to suggest a language, and it must be able to convey meaning. The first objective depends entirely on the performer's command of the enactment of language: his or her ability to fuse the sounds with an inner coherence, to "sell" his sentences as sentences, the words as distinct and weighty units and the paragraphs as such. For the second objective to be achieved, the actor must co-create the language with his audience, taking into account the association they would have with the particular sounds the actor chooses. The material of his performance (the

words) must be meaningful and suggestive to the audience as well as to himself so that both parties tacitly "agree" to play the game together.

To suggest a language, along with the rhythms and cadences of expression, a stereotypical sound base which alludes to the language must be selected. These "most familiar tonal and sound stereotypes of a language," must be linked by rhythms and tones, pauses, and emphatic volume shifts which audience and player alike associate with language (Fo, *Tricks* 57-58). By providing a prologue of sorts, Fo suggests, the actor allows his audience to be informed of the thematic content of the *grammelot*. Earlier performers often gave their audiences program books which would have done the same: give the audience a general idea of what the characters were pursuing and how the plot was driven. So the game board, so to speak, is provided for the "players" — the audience and actors.

Seen in this light, *grammelot* is not merely a spontaneous expression. Rather, in order for it to work, a given *grammelot* must be constructed in a way highly aware of its audience. Regarding the actual construction of *grammelot*, I have noted the internal structure is composed of repeated, rhyming and rhythmic units. The *grammelot* must additionally be accompanied by extra-linguistic signals such as facial expressions, physical movement, and emotive vocalizations. Signals made to the audience, for instance an actor raising his voice to get the audience's attention are useful in preempting a *grammelot* section. These extra-linguistic methods all help to frame the segment of *grammelot* for the audience.

In "The Lesson of Scapino in French *Grammelot*," Fo provides a good example of the myriad gestures and expressions which the actor may incorporate in tandem with the physicalized speech to make him or herself understood (*Tricks* 68). In this case, Fo borrows a plot line which he attributes to Molière, a combination of *Don Juan* and *Tartuffe*, which stages the *commedia dell'arte* - derived character Scapino as buffoonish teacher to a young gentleman (*Tricks* 63-64). Fo suggests that the teacher was originally intended to be a Jesuit and that the comic *commedia dell'arte* type Scapino, or Scapin, as he was known in France, was chosen instead in order to avoid censorship by the powerful French clergy (63-64). In the course of this "lesson" on etiquette and behavior, the servant-teacher's missive would have blatantly mocked the French clergy by exhorting the young man not to wear the frilly attire of noblemen, selecting instead a more "plain black, tight-fitting suit with buttons," clearly suggesting Jesuit fashion (65). In addition, the young man would be taught "how to put on an act of humility, how to behave like a shy, timid soul, terrified of the things of the big, bad world -

all the better to stay in power" (66). Throughout, these satirical directives would be enacted by Scapino (or Fo, in this latter day version) in *grammelot* with the aid of gestures, facial expressions and occasional vocal emissions of actual French phrases.

Initially, in the act of warming the audience to the piece, Fo narrates the story of this fictional rogue, and so, identifies sign-posts within the narrative that the audience can recall during the ensuing *grammelot* segment. He provides the following "prologue" to the *grammelot*:

Scapino, master *extraordinaire* of the part of aging domestic, a man of great experience and wisdom, laid down the laws of good conduct in society, beginning with style of attire. It was the fashion of the time for noblemen to don extravagant wigs, cut in styles that were, to say the least, grotesquel . . .]

Scapino's advice was to the point: 'No wigs, no ribbons, no frills. You must appear modest and humble, so gather up your hair behind your neck, and there is an end of it.'(65, emphasis in Fo)

In *grammelot* performance of Scapino's lesson, Fo performs this narration as follows:

He [Scapino] introduces himself in the classical pose of the aristocrat, all polish and refinement, presenting himself as though he were a tailor's dummy. He starts off with a mimed description of an enormous periwig covering the head, drawing attention to the presence of rows of curls and ringlets, keeping up a commentary in semi-intelligible sounds which recall French speech. He details the operation of combing out the wig, which, as he proceeds, swells out until it becomes as big as a large ball, whose weight and awkwardness make him lose balance. The wig snaps shut over his face like a trap-door. He pulls out hair by the handful, hauls the wig this way and that, heaves a sigh, picks hairs out of his mouth and eye and exclaims peremptorily: 'pas de perruques!' He mimes the act of ripping off the wig and hurling it to the ground. (68)

In this enactment, by noting that Scapino's body is as a "tailor's dummy," Fo identifies Scapino as a scaffolding upon which the actor drapes the words as much as the gestures of the narration. So that the "mimed description" of the wig; pulling the wig's curls and stationing the head piece with bobby pins is accompanied by bubbly, round sounds that themselves suggest the waves of hair and the ringlets in the wig.⁸ The climaxing act of combing and being frustrated by the wig introduces a duet-like refrain of the bubbly "happy" ringlet sounds and the annoyed admonishing directives Scapino

seems to give his wig. Finally, the angry hurling of the wig and the statement *pas de perruques!* underscores the inutility of wigs while allowing a French phrase to cement to the audience, by the action of hurling and by the French sounds, and the meaning of the tirade.

As can be seen in this example, most important is equipping the audience with the tools it needs to co-create the imaginary language. In providing a performance theory of Dario Fo's work, Antonio Scuderi refers to the importance of creating a "framing" device, a concept he borrows from Gregory Bateson, which Scuderi defines as setting the given performance within a particular "interpretive frame" (Scuderi 19-47). Beyond meta-narrational devices, such as direct addresses to the audience, the "framing" of a *grammelot* segment enables the performer to set it apart from the more ordinary spoken sections of the performance. In order to create a reliable spectator, then, the performer must initially make clear to his audience what language is being imitated with the *grammelot*. Unless the audience knows the performer is using a given foreign language *grammelot* in a specific instance, it may not find the language funny or appropriate. Once the identification of the language has been established, the audience responds to the linguistic structural elements: the phonic units and the morphemic units, cadences, as well as the rhythms and tones of the language.

For the audience to access *grammelot*, the actor must broach the conveyance of *grammelot* on a two fold level. First, the performer must remove the *grammelot* section from the other performed material in such a way that the actor brackets it, or "frames it," setting this experience apart for the audience. The audience must willingly accept this premise set by the performer in order to be properly engaged by the *grammelot*. Second, the performer must implicate his audience within his *grammelot*. In other words, the formulation of *grammelot* must be based on an understanding of the language and expectations of the audience. On a linguistic level, the performer must incorporate semantic, syntactical, morphological and phonetic features of the audience's language, together with anticipatory vocal, extra-verbal, and gestural signs particular to the performance with the *grammelot*.

Audience/Performer Co-Creation of the Text

Clearly, communication during a *grammelot* segment is enabled by a far subtler process than merely these mechanics. On a psychological level, there is a tacit complicity among the audience members and actors alike to engage in a process of externalizing what is usually the private realm of each person's imagination. If this basic acceptance is lacking, the audience will shut

down its ability to understand and the *grammelot* will remain a meaningless gurgle of sounds. To this end, Mitchell notes that in a televised enactment of *Mistero buffo* Fo recounts an experience in which people walked out of his enactment of "The American Technocrat," the scientific *grammelot* to which I referred earlier. Mitchell explains that some Americans walked out of Fo's Paris performance of this scene "precisely because they couldn't understand a word of what he was saying, but could detect he was satirizing Americans" (13). To suggest the deeper exchange which takes place between the audience and the performer during *grammelot* enactments, I will make use of the eminent French Phenomenologist Maurice Merleau-Ponty and his explanation of the physicality implicit in speech.

In *The Body as Expression, and Speech*, Merleau-Ponty offers a phenomenological analysis of utterance which elucidates the relationship of the *grammelot* embodiment to language. In this essay, Merleau-Ponty discusses the "*gestural meaning*, which is immanent in speech" (179). He gives the following example with regards to words and thought: "When I fix my eyes on an object in the half-light, and say: 'It is a brush', there is not in my mind the concept of a brush, under which I subsume the object, and which moreover is linked by frequent association with the word 'brush', but the word bears the meaning, and, by imposing it on the object, I am conscious of reaching that object" (177). Here, words are likened to gesture, in that words enable the thinker to reach an object which would otherwise exist only as an abstraction. Words enable a concretization of objects. But the notion of words as gestures also suggests a kinetic element in language. And this physical element of language is a helpful conceptualization for *grammelot*. For, though it is buffoonish, *grammelot* is nonetheless likened to a gesture made from one speaker to another person and from one language and cultural nexus to another one.

In *The Body as Expression, and Speech*, Merleau-Ponty also discusses the necessary interplay between thought and speech. "If speech presupposed thought, if talking were primarily a matter of meeting the object through a cognitive intention or through a representation, we could not understand why thought tends towards expression as towards its completion, why the most familiar thing appears indeterminate as long as we have not recalled its name, why the thinking subject himself is in a kind of ignorance of his thoughts as long as he has not formulated them for himself or even spoken and written them, as is shown by the example of so many writers who begin a book without knowing exactly what they are going to put into it. A thought limited to existing for itself, independently of the constraints of speech and

communication, would no sooner appear than it would sink into the unconscious, which means that it would not exist even for itself" (177). In Merleau-Ponty's analysis, speech does not presuppose thought nor is thought completely distinct from speech. Rather, speech is necessary for thought.

Similarly, *grammelot* depends on its being "performed;" it cannot exist on the page but is created as it is uttered. Merleau-Ponty's notion of "embodiment" in language is applicable for *grammelot*. Merleau-Ponty does not speak in terms of "performativity" but in terms of "embodiment:" embodied language and the embodiment of language in speech. The notion of embodied language refers to the physicality of speech — its ability to be changed, distorted and manipulated in utterance in order to maximize its expressiveness. Differently, when one speaks with an accent, the words that come out of the mouth seem dis-embodied from the person who is uttering them because the words are normally uttered differently. The accented speech which results often can surprise the speaker, and, in turn, reflect back onto the speaker an identity other than that he or she normally has. In other words, the experience of uttering language differently from how one normally speaks enables the speaker to think of him or herself differently and "perform" differently. Often, this means that the body language will begin to shift, and that the tone will change, making the speaker appear different.

Therefore, both language and the performance of language influence speech. In this sense, Merleau-Ponty's emphasis on the fact that neither speech precedes thought nor thought precedes speech is illuminating in terms of the "embodiment" of speech. To "perform" language in *grammelot* involves a complex reciprocal exchange in which the actor shapes the word and the word shapes speech.⁹ In *grammelot*, the "speech act" may perform in a dual sense: it may simulate a "speech act" as it occurs in life, but more to the point, the articulation of *grammelot* within the performance space allows the actors to create language.

Merleau-Ponty analyzes the experience of utterance by suggesting that "for the speaking subject, to express is to become aware of; he does not express just for others, but also to know himself what he intends" (*Body*: 90). Relating back to the actor who wishes to express foreign *grammelot*, the pretended speech allows the actor to actualize thought by the expression of nonsense language. Of course, in *grammelot*, the actor has an idea of what to purvey and actualizes this idea for the audience through the use of nonsense language. Therefore, the intended conveyance of meaning is pre-conceived and this is slightly different from Merleau-Ponty. But, in actualizing the *grammelot*, which is improvised, the performer invents amalgamated sounds and

rhythms in a way that he has not “memorized,” in a way that is alive and dynamic and depends on the moment in which he makes the utterance.¹⁰

In this sense, the actor’s *grammelot* is a surprise, similar to Merleau-Ponty’s articulation of surprise in utterance. The actor’s *grammelot* has brought him to speaking a “language” which he cannot speak in ordinary life. The actor’s relationship to his or her own body, his or her own self, has changed through this utterance in the same way a person feels (es)strange(d) when uttering words in a foreign accent. There is a fascination with the strangeness of the sounds made and then an estrangement from the self with the realization that the sounds have come from one’s own body and that the sounds are different from those one ordinarily experiences as coming from the body. The *grammelot* has taught its embodier something about his or her own conception of language, speech and the self. The strange utterance brings about a confrontation also with other lambent potentialities. Similar to the experience of wearing a mask and finding the body is freed to move differently from the way it ordinarily does, so, the *grammelot* creates a kind of “verbal mask” which results in the speaker changing his or her utterance in a surprising way.¹¹ There is also a confrontation with the speaker’s ideas about a particular language, since in pretending to speak the language, the actor will come up with a particular group of sounds, a particular tone and a rhythm. He would, in fact suggest to the audience and also to himself, his notion of the structure and sound of a particular language.

This idea, when applied to *grammelot*, suggests the open-ended nature of the technique which is of particular importance to improvisation. The actor’s expression of meaning cannot be completed until the utterance is made. At the same time, the utterance is not completely realized unless it is said. The particular “words” which the actor would enunciate evoke associations in the audience which would create for each audience member a different meaning. For a performer to express meaning to an entire audience, the performer must choose sound and rhythm combinations which will be meaningful in some way for most of the audience. Depending on the skill of the performer, the selection of phonic units, combined with particular rhythms, would result in his audience’s understanding of the *grammelot*.

Subverting Cultural Boundaries:

***Grammelot* as an Enabler of a Common Space**

To explain the necessity of speech for thought, Merleau-Ponty suggests that a true understanding of another person is facilitated by language. In order to understand another, one must speak like another. This would mean

an "ability to think *according to others*" since thought, for Merleau-Ponty, is revealed in speech (*Body* 179). The implication of all of this for theatre is not necessarily that forms such as *commedia dell'arte* attempt to genuinely comprehend other cultures by adopting their language within performance. Undoubtedly, *commedia dell'arte* manipulated foreign languages within performance for comic ends. However, with regards to the means used to achieve these ends, Merleau-Ponty's emphasis on speech as a tool in empathy suggests the *commedia dell'arte* performer's need to utilize speech, albeit fictional speech, in order to access a character who is foreign to him. The fact that the fictional speech is nonsense means the actor's depiction is consciously approximating a foreign persona. The speaker and the audience recognize the impersonation of a foreigner through language as playful within this context.

Merleau-Ponty's indication of the importance of language in thinking "*according to others*" necessitates an explanation of how one may take up another's speech. He answers this by suggesting that implicit within language is its "existential manner," a kind of blueprint of the structure of the language (179). Therefore, speaking the language of another would reveal the other's thoughts, leading to greater understanding of this person. "I begin to understand a philosophy by feeling my way into its existential manner, by reproducing the tone and accent of the philosopher. In fact, every language conveys its own teaching and carries its meaning into the listener's mind" (179). In relation to this, Merleau-Ponty mentions the experience of being in a foreign country and attempting a foreign language. He suggests that, just as in the example of philosophy, one may understand the language when one engages with it. "[I]n a foreign country, I begin to understand the meaning of words through their place in a context of action, and by taking part in a communal life . . ." (179). This means that Merleau-Ponty's notion helps to explain how the *commedia dell'arte* performer, by enunciating a "foreign" language, would begin to speak it. The actor's *grammelot* would rely on techniques similar to a person's attempt to understand a foreign language. In this regard, it is useful once again to return to Fo's notion of *grammelot* as dependent on the attribution of stereotypical sounds to a language X by culture Y. In any given *grammelot*, the stereotypical sounds can be constructed based on integrating syntactical, phonetical, morphological and perhaps generally rhythmic and tonal perceptions of a given language.

For the actor, *grammelot* is a unique performance experience since in speaking *grammelot*, the performer relates to language differently than he normally would in life and on stage. In utilizing improvisation within *gram-*

melot performance, the actor is keeping his utterances fresh, since their content or sequence remains open-ended.¹² Furthermore, in speaking in a self-invented language, the actor performs language as a non-stable communication system. At the same time, the performer relies on *grammelot* to convey meaning. And so, the actor adheres to a notion of language as transnational. As such, the actor's performance is not guided by national boundaries so much as it is grounded in universal communication. The performer, then, exists within language and beyond language at the same time, inventing a lingual cosmology in order to transcend national languages. The actor is thus embedded in a "worldmaking" process for which the *grammelot* is more of a transformation than a performance.¹³ The utterances deflect the mother tongue of both the actor and the audience member in favor of a mutually shared language "space" where actor and audience member converge. This provocative threshold defines the actor in a different way from that in which he is identified when he performs a monolingual written text.

Grammelot enables the performer to increase his spectrum of expression by partially freeing him from the confines of language. (Although often the *grammelot* enactor will rely on a group of sounds or words which are referential and resonate a meaning in the audience.) The actor can choose to incorporate any group of sounds or any version of a language within his scene, mixing it to form utterances. However, these utterances do not comprise an artificial language, like the computer language DOS or Esperanto, both of which invent new words which have a referential and denotational value. Rather, the utterances rely on the associative and physical element of language to convey meaning.

For illustrates how *grammelot* can be constructed. Implicit in any construction of *grammelot* is also an awareness that *grammelot* exists within an actor/audience interplay. In *grammelot*, the actor mirrors the audience's relation to foreign language. The performer enacts the mixed frustration and desire people feel when confronted with a code they cannot readily decipher. The *grammelot* actor does the impossible by speaking a language that is imaginary. For the audience this is cathartic in a dual sense. First, *grammelot* reflects people's complex relation with language which is at once something people must master and yet, something they are continually frustrated by. When the audience witnesses the actor's efforts at enunciating the words of the imagined language, they witness a reflection of their own attempts at language(s). Second, since *grammelot* is based on imaginary utterances and non-sequiturs, its ability to communicate is almost contradictory to its nature. Therefore, the audience member feels a constant tension

between *knowing* it is not possible to understand the language of *grammelot* and at the same time *understanding* the language. The paradox causes a cognitive confusion which brings up the normally hidden frustration inherent to language — its transparency at times and our acute awareness of it as a mechanism separated from ourselves at other times. In the theatre context, this distillation of the problematic of language, bringing up questions of identity and our alienation from ourselves, is potentially therapeutic. On the one hand, the audience becomes aware of the otherwise camouflaged difficulty of language and at the same time, the audience releases that tension brought on by the difficulty of language through laughter.

Conclusion

In conclusion, *grammelot* never attempts to actualize a particular language but enacts a communicative space in which either a fictional version of a particular language or an entirely imaginative language is presented. It is an act of intervention which disrupts the actor and audience's given pattern of communication and forces the audience itself into an active role as a language shaper. For the actor, *grammelot* provides a unique performance phenomenon since it shifts the actor's relation to language, making language a far more flexible medium. But the performer exists within a dynamic system in the theatre and the receiver (the audience), who witnesses *grammelot*, not only enables *grammelot* to take place but also informs its construction. In so doing, the apparently "untheatrical" language of nonsense becomes a heightened performance in which audience and actor boundaries are obscured as both are mutually-dependent in the creation of the text of the performance.

Hebrew University, Jerusalem

NOTES

¹ For a discussion of the importance of the *giullari* for Fo, as well as the origin of the term, see Mitchell 21-22. For the different nomenclature of these itinerant traveling performers, see Scuderi 8.

² See the reprints of these engravings in Duchartre.

³ *The Starving Zanni grammelot* (*il grammelot dello Zanni affamato*) is presented as part of *Mistero Buffo*, which Tony Mitchell points out relies heavily on *grammelot* as well as on a language "which Fo describes as 'fifteenth century Padano,' a mixture of the var-

ious dialects of the Po valley, Lombardian, Venetian and Piedmontese which are adapted, sometimes modernized, and frequently parts are completely invented, and even treated as an incomprehensible foreign language which relies on the actor's physical illustration and verbal explanation" (12). An example from Fo's *Mistero buffo* can best illustrate the difference between Padano and *grammelot*. In the segment of *The Resurrection of Lazarus* (*Resurrezione di Lazzaro*) the first character appears and says in Padano:

Oh scusé! Oh l'è questo ol simitéri, campusanto duè che vai a fa ol süscitamento d'ul Lazzaro? (102-103)

(Excuse me! is this the cemetery, where they will do the resurrection of Lazarus?)

⁴ "Dario Fo attribuisce ai comici del Quattrocento e del Cinquecento, l'invenzione dello sproloquio onomatopeico. . ." Pizza 105.

⁵ A central example of censorship is the incident which forced the Italiens out of Paris between 1697 and 1716. The reason for the exile was a performance that was perceived as an insult to the King's mistress, Mme. de Maintenon, although, as scholars such as Kenneth and Laura Richards have pointed out, the insult may merely have been the official reason for banishing a troupe that had already become problematic for the monarchy due to their flagrantly satirical work (262). The limitations on the use of French within performance were imposed in order to protect the monopoly the Comédie Française had with regards to performing plays in French, as noted by Duchartre (109).

⁶ "Credo che la vera ragione del recitare in *grammelot* è il rifiuto dell'accettazione della lingua del potere" (Pizza 105).

⁷ Saint-Denis writes about the "*grummelotage*" that his *Compagnie des Quinze* developed (39).

⁸ I am referring to the recorded performance of Dario Fo and Franca Rame, *Il meglio di mistero buffo*.

⁹ The reference here is to Austin's articulation of the fact that saying, as in marriage vows, is often doing.

¹⁰ This changes when *grammelot* is scripted. However, often the scripted version records a performed *grammelot*, and, in that sense, even the written version is often influenced by improvisation.

¹¹ While the speaker is "freed" to express him or herself differently, tension increases, the farther from the "self" the speaker ventures. As the utterances become less and less similar to normative speech, the feeling of estrangement and distance grows. Therefore, while the utterances are being made there is a simultaneous awareness of the distance the utterance creates from his or her normal pattern of speech.

¹² However, improvisation does not necessarily suggest the actor extemporize in a merely inspired way; instead, improvisation is often based on skillful preparation and rehearsing, even if there is no completely written script. The complex interplay between preparation and extemporization increases in cases of more than one performer impro-

vising in a given scene. Pietropaolo emphasizes the collaborative aspect of *commedia dell'arte* improvisation. He writes " . . . in the *commedia dell'arte* improvisation is principally a question of collaboration among the cast for the purpose of conjoining signs drawn from the repertoires of the individual actors and harmonized in to a plot-creating strategy" (168). Pietropaolo elaborates that the collaboration among actors is achieved through a "stochastic composition process" which means that each actor selects his segment of performance from an acknowledged inventory shared by his fellow actors.

¹³ For more on the notion of "world making," see Goodman 101.

WORKS CITED

- Austin, J. L. *How to Do Things with Words*. Cambridge: Harvard UP, 1962.
- Duchartre, Pierre Louis. *The Italian Comedy*. Trans. Randolph T. Weaver. New York: Dover Pub, 1966.
- Farce de Maître Pierre Pathelin*. Trans. Jean-Claude Aubailly. Paris: Société d'édition d'enseignement supérieur, 1979.
- Fo, Dario. *Mistero buffo: Giullarata popolare*. Ed. Franca Rame. Verona: Bertani, 1974.
- _____. *The Tricks of the Trade*. Trans. Joe Farrell. Ed. Stuart Hood. London: Methuen Drama, 1991.
- Goodman, Nelson. *Ways of Worldmaking*. Indianapolis: Hachett Pub. Co, 1978.
- Il meglio di mistero buffo*. By Dario Fo. Perf. Dario Fo, Franca Rame. Videocassette. C.T.F.R., 1991.
- Merleau-Ponty, Maurice. "The Body as Expression, and Speech." *Phenomenology of Perception*. Trans. Colin Smith. London: Routledge and Kegan Paul, 1962.
- _____. "On the Phenomenology of Language." Trans. Richard C. McCleary. Evanston: Northwestern UP, 1961.
- Mitchell, Tony. *Dario Fo: People's Court Jester*. London: Methuen, 1984.
- Pietropaolo, Domenico. "Improvisation as a Stochastic Composition Process." *The Science of Buffoonery*. Ed. Domenico Pietropaolo. Ottawa: Dovehouse Editions Inc., 1989.
- Pizza, Marisa. *Il gesto, la parola, l'azione: poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*. Roma: Bulzoni, 1996.
- Richards, Kenneth and Laura. *The Commedia dell'Arte: A Documentary History*. Oxford: Basil Blackwell Ltd, 1990.
- Saint-Denis, Michel. *Training for the Theatre: Premises and Promises*. Ed. Suria Saint-Denis. New York: Theatre Arts Books, 1982.
- Scuderi, Antonio. *Dario Fo and Popular Performance*. Ottawa: Legas, 1998.

JOHN PICCHIONE

AVANT-GARDE LITERATURE AND THE ECOLOGY OF THE WORD

Arguably one of the main objectives of any avant-garde movement is to displace fixed literary sites. Indeed, the transgressive achievements of both the historical and the new avant-garde movements reside in their power to generate a crisis in the hackneyed codes of literary practices. The linguistic displacements and ruptures are not, however, as superficial analyses claim, an end in themselves, narcissistic processes of self-reflexivity restricted within the confines of purely aesthetic acts. Literature is conceived as a metalinguistic production of ideologies and is thus able to provoke shifts in conventional perceptions and social paradigms. Literature must contribute to the demolition of hegemonic beliefs and to the unfolding of new cognitive maps. Linguistic forms, as expressions of ideologies, are devised to establish a dialectical relationship with reality. In fact, for avant-garde literature, reality occurs first and foremost in the form of linguistic modalities. In this postulate resides the specificity of literature and the extraordinary power with which the word is charged within the literary space.

However, it must be underscored that avant-garde strategies are not to be identified exclusively with a *pars destruens*, with the destructive elements or the acts of sabotage carried out against the literary and aesthetic conventions. The avant-garde embodies, at the same time, a *pars construens*, visionary projects aimed at "changé la vie," as André Breton once said, recalling the words of Marx and Rimbaud.¹ The revolution does not occur in pre-given conceptions and narratives simply transposed into established literary canons, but takes place within the territory of language, the real core of literature.

This essay suggests that the relationship between literature and the avant-garde can be equated to the activities which take place in an ecosystem. Literature, like any environment, is affected by all sorts of pollutants and waste. Worn-out and rotting materials are dumped daily into the literary environment. Just as land subjected to overfarming erodes and becomes arid and infertile so, too, the literary word can easily become overworked and

sterile. As it reaches a state of obsolescence and tumescence, the word is turned into a reified and alienating presence, its power of communication and imagination inevitably lost. The extreme linguistic otherness pursued by the avant-garde represents an attempt to revitalize the literary word by revolting against any sign of decay. The avant-garde's objectives are clearly social and political. As a result, it sets out to map uncharted cartographies of subjectivities both individual and collective. By dislodging conventional forms of writing, it aims to dislodge ossified forms of thought, thus opening the way to innovative cultural and ideological projects.

For any authentic avant-garde movement, literature is a revolutionary act inasmuch as it contests and destroys the ordered system of traditional language. By opposing the normality and the automatism of ordinary communication, it gives voice to difference and throws into question the accepted vision of reality. In its contraposition to the linguistic code, attendant ideologies, and dominant literary models, the verbal revolution (through blasphemous disorder, ambiguity, randomness, intense amplification of the polysemic potentialities of the word, the effects of defamiliarization, programmatic laceration and fragmentation of syntax and, in many cases, the lexicon) represents an aesthetics of negation capable of providing a radical perspective on the world. The new destructive form translates itself into new content: the project of formal disorder (as, for instance, in the case of Dadaism, Surrealism, and the new avant-garde movements of the sixties in Italy and France) denounces the false harmonies and reconciling modes of bourgeois writing, the function of which is to conceal alienation and social contradictions. As representatives of the Frankfurt School—Adorno in particular—have contended, the formal dissonance carries within itself a message of dialectical antithesis, the negation of the present system and the utopian desire for a future-oriented alternative.²

However, it is crucial to underscore that the avant-garde—seen as a form of aesthetic imagination that transcends specific movements, a sort of Ur-avantgardism—longs for a permanent revolution within the realm of art and literature, in the sense that its protest against atrophied language and repressive conditions never comes to an end. As Artaud emphasized, "We ought after all to be able to see, it is our adulation for what has already been done, however fine and worthy it may be, that fossilises us, makes us stagnate and prevents us contacting that underlying power called thinking energy, vital power" (Artaud 59).

Any authentic expression of the avant-garde demonstrates that there is no possibility of reconciliation with normalized language and established gram-

mars of the world. If the avant-garde assigns to literature a liberating function, inasmuch as it can open up utopian spaces by exposing the negativity of an alienated human existence, it also forcefully rejects any absolute and atemporal discourse of the positive or metahistorical aesthetic models. Avant-garde literature is a temporary event tied to the contingent. As the Futurists declared, "To the conception of the imperishable and the immortal in art, we oppose that of the becoming, the perishable, the transient and the ephemeral" (Marinetti 303). Indeed, the avant-garde's antithesis reveals a negative dialectic that espouses the vision of a gap between the actual and the potential that cannot be closed. This hiatus, a wound that is impossible to heal, is informed by a view of literature as a nomadic activity and of humanity as an open-ended project. Avant-garde literature constantly expresses a lack, an allegory of absence that can never be completely filled.

The iconoclastic language, on the one hand, aims to subvert literature as an institution and, on the other, endeavours to strip the world of its mythologies and disguises. As has been illustrated by Peter Bürger, the avant-garde advocates concurrently the destruction of art as an institution and its sublation, in the Hegelian sense of the term. Within the context of bourgeois culture, literature has been detached from the life-praxis and relegated to an autonomous sphere of human activity. In its separateness, it produces truths and values perceived as fiction, dissociated from reality and destined to lie outside the social life.³ The avant-garde strives to reintegrate literature into the praxis of life inasmuch as it attempts to revolutionize the world on the basis of the literary word. To put it differently, there exists no other artistic project of the twentieth century which can equal that of the avant-garde movements in their drastic negation of the autonomy of art and in their struggle to create new modes of existence rooted in literary and artistic visions.

In the last few decades, however, within the context of late capitalism, a number of critics have undertaken the task to write an obituary of the avant-garde: including Hans Magnus Enzensberger and Leslie Fiedler in the sixties, Peter Bürger in the seventies, and, more recently, Andreas Huyssen.⁴ Essentially they claim that the new avant-garde movements represent an inauthentic gesture, an embourgeoisement of the avantgardist revolt inasmuch as their project is inevitably co-opted by the mechanisms of the culture industry. Indeed, these critics contend that the works of the new avant-gardes are produced to be instantly institutionalized. The word has relinquished its use-value and has been turned into a commodity. However, the commodification and the reification of the word—or of any artistic expres-

sion—are not always perceived as the result of an exchange-value process aimed at satisfying human needs. If, as Jean Baudrillard maintains, commodity has currently become a sign within a system of self-referential signifiers, the literary word is a simulacrum, a powerless simulation without a referent, without a reality. The difference between the real and the illusionary has been effaced. In fact, for Baudrillard the real has vanished altogether, giving rise to a “hyperreality” in which signs breed other signs that represent only themselves.⁵

This account of the age of simulation was clearly anticipated in the 1960s by Guy Debord, a central figure of the Situationist movement (a French group dissolved in 1968). He argued that given the present conditions of production, all aspects of life have become an “immense accumulation of *spectacles*” and thus the image is the final form of commodity reification. The spectacle, he writes, “is not a supplement to the real world, an additional decoration. It is the heart of the unrealism of the real society” (Debord, unpagéd, sections 1, 6). In this perspective, the reintegration of art into life, as the fundamental project of the avant-garde, would clearly become an impossibility. The effacement of reality by postmodern thought or its rejection of legitimizing any antagonistic position does not concur with the avant-garde emancipatory and cognitive stands. (The question of the relationship between economic base and ideological superstructure is undoubtedly a thorny one and obviously cannot be addressed here. It will suffice to say, however, that the guiding principle of this essay is that avant-garde language and, as we shall see, its materiality, allow for the relative autonomy of literature as a superstructure.)

The main features of the language of the avant-garde have usually been explained through spatial opposition, as for instance in the seminal work by Renato Poggioli.⁶ The subversive and terroristic word of the avant-garde is made possible by locating it not only outside of literary norms and conventions, but outside of hegemonic social discourses. The key question raised by these recent theoretical inquiries can be posed as follows: Can avant-garde literature stand outside of prevailing ideologies and offer a new and privileged perspective on language and on the world? Or, in more general terms; Is it possible to plan a culture of opposition within the current political economy of the sign? Obviously, if the ambitions of the avant-garde are examined from the theoretical assumptions of postmodern thought (i.e., the end of the Enlightenment project of emancipation, the end of the concept of progress, the end of a historical *telos*, relativity of all voices and truths), there would be no place for them in today’s literature. The end of the avant-garde

coincides with the end of modernity. It is equally obvious, however, that this is an ideological stand that may not reflect at all any current objective social condition or future possibilities open to avant-garde literature. This position can certainly be viewed as one of the prevailing voices generated by the political power and interests of the present system.

Undoubtedly, the museumification of art products puts into motion a process of mummification that neutralizes opposition inasmuch as these products are placed within the respectable walls of a social institution. It is undeniable, by the same token, that avant-garde verbal production is subject to marketability and, in time, will make its way into libraries and academic spaces, devitalized as an expression of the counter-culture. Furthermore, pivotal techniques of the avant-garde (montage, fragmentation, temporal discontinuity) have been devoured by Hollywood cinema, television, and the advertising industry—not to speak of their cannibalization within the conventional literary context.

The avant-garde movements of the sixties recognized that the market and the museum are in essence two sides of the same coin. Edoardo Sanguineti, one of the most influential theorists and writers of the Italian neo-avant-garde, maintained that the revolt of the avant-garde artist follows three structurally interconnected stages. The stage of “heroic” aspiration, of escaping the market by producing uncontaminated works, is followed by the “pathetic” stage, in which art is absorbed by the market and reduced to exchange-value. Last is the “cynical” stage, in which the innovative artist outmanoeuvres the competition by appealing to current or future markets.⁷ (Tragically, it may be said that avant-garde production, because of its stress on novelty, inevitably accelerates consumption. This condition, arguably, can reveal an aporia of the historical avant-garde and particularly of the new avant-garde movements: their constant search for newness coincides with capitalist modes of production, characterized by an endless race for new products and by the concomitant bourgeois desire to create new appetites for consumption). For Sanguineti, however, there exists one possible solution: the avant-garde must be ideologized by exposing the contradictions of the mercantile heteronomy and by adopting a language of disorder capable of transforming itself into a dialectical antithesis to the prevailing bourgeois ideologies.

Nonetheless, it is inevitable to ask: If transgression has been codified, how can it operate transgressively? If the techniques of shock have been absorbed and normalized, are we witnessing an exhaustion of the avant-garde? Have the artistic and literary limits reached by avant-garde works (empty canvases, dismemberment of words, silence as a form of musical experience) cre-

ated an implosion, an irreversible collapse? Clearly, if we consider the dynamics at work within the ecosystem of literature, the end of the avant-garde would entail the impossibility of renewal, a stagnation which can only lead to a barren literary landscape.

Today, the ontology of the catastrophe has gained ground as it has during every *fin de siècle*—even more so now at the end of a millennium. It proclaims the end of ideologies, the end of knowledge, the end of history, the end of literature, the end of the subject, the end of the real, and so on. To declare the death of the avant-garde means to accept a homologation that renounces any form of tension and dialectic within both the literary and the social context. Generally, these positions encompass a conservative ideology that would lead us to believe that we live in an epoch of de-historicization in which the past does not have any continuity with the present and in which the present does not permit us to undertake any project for the future.

There is no doubt that transgression and normalization are inseparable. Hence every avant-garde movement becomes infected by a virus of destruction that ultimately attacks its own creations. Indeed, every avant-garde is driven either by a conscious act of suicide or by an unconscious impulse of self-annihilation: the signs of difference are destined to become the signs of sameness. Accordingly, any theory of the avant-garde must be grounded in the conviction that there are no metahistorical models of literature, that there is no transcendent literariness except in the force of imagination and antagonism created by language. Literature is an endless project that persistently denies any form of crystallization.

That we have reached the end of a dialectic between transgression and normalization is a purely ideological assumption which finds legitimation within an economic and political system whose strategies are aimed at blocking any form of opposition. An avant-garde movement is possible inasmuch as it is still imaginable to promote a counter-ideology, a utopian vision drenched in language. Writing as an experience of limits, as a linguistic "madness," can reveal new significations charged with a force that has the potential to break through current deadlocks and reinvent the future.

There are no pre-established procedures, but unquestionably the exploration of the materiality of language represents one of the major possibilities. This exploration is tied to the specificity of literary cognition and constitutes an alternative to the mimetic tradition—mimesis seen as the principle that lies at the core of literary production. In the mimetic perspective, literature is essentially a vehicle of representation, a medium aimed at reaching a predetermined reality and thus functioning as its mirror. It is consid-

ered an artistic attempt to capture externality or to translate, in a special and more intense language, feelings and ideas experienced before the act of writing. Whenever the traditional canon of mimesis is championed, literature unavoidably becomes a tautological form of knowledge inasmuch as it captures what is already there or knowable through another medium. (A parallel issue arises if literary cognition is compared to the discourses produced in a philosophical, political, or sociological context. To think of literature as a reproduction, albeit in a different form, of these discourses, would make it a redundant or, at best, an ancillary activity.)

It has been claimed—and rightly so—that all artistic structures should be seen as epistemological metaphors. All forms created through art are metaphoric equivalents of an “assimilated cultural persuasion,” as Umberto Eco maintains in *Opera aperta* (151). However, the fundamental issue here can be framed as follows: Does meaning precede the creative process? Is it an *a priori* realization simply transferred on the page? To these questions, avant-garde practices provide a radically negative response. Literature is not viewed as a reproduction of reality or as the locus in which to reverse pre-conceived ideas, but as a construction of meaning, an activity capable of producing its own communication. (It should not be forgotten that the etymology of *poiesis* is in fact to make, to produce.) This mode of writing (explored in different ways by Mallarmé, Joyce, Artaud, the Italian and Russian Futurists, Marinetti, Chlebnikov, and Kruchonykh, in particular, Tzara and the Dadaists, Breton, Eluard and the Surrealists, the group Tel Quel, and the Novissimi) moved away from a theory of reflection and advocated a view of literature as a project centred around the materiality of language.

Deformation and displacement become the generative process of meaning. Literature—poetry in particular—is seen as a journey into the flesh of the word, into its material base with the intention of opening up new paths of signification and inspiring life to rewrite itself. Literature becomes a disruptive and deviant force that jolts the imagination and puts into motion new cognitive processes. It is the extreme attempt to think the unthought. The primacy of the signifier pushes the linguistic code to limits that perhaps no other human activity can equal. The boundaries of conventional language are viewed as a barrier to be surmounted to open a passageway to possible new worlds. In this approach, reality is not immediately accessible to consciousness. The latter is the result of the mediation performed by the signifiers. As Blanchot remarked in reference to Mallarmé’s poetics, the word “is not the expression of a thing, but the absence of this thing” (69). In a simi-

lar vein Valéry claimed that "thought is the labour which brings to life in us that which does not exist" (1333).

As a transgressive *energèia*, literature breaks the confines of ordinary communication and, in so doing, it broaches alternative models of knowing the world and interacting with it. It must be stressed, however, that for the avant-garde it is the self-reflexive movement of literary language which produces centrifugal effects—an expansion of imagination, cognition, and consciousness. (It is impossible to share Stanley Fish's view that there is no difference between ordinary and literary language on the grounds that formal devices are present in both. Phonic, rhythmic, syntactic elements and semantic deviations do not play the same role at all in everyday language.)⁸

But what is the relationship between the materiality of literary language and the subject? Is signification subjectless, the result of a disseminating play engendered by the signifiers, as maintained by the deconstructionists? The claim here is that literature is not a monologic activity expressed either by a separate, autonomous subject, a pregiven entity of sensitivity and consciousness, or by an independent linguistic code. It is a dialogic process which is the result of an encounter between the desire of the subject, of a cognizing agent, and the intrinsic itineraries of meaning offered by language. The objective is not to anchor conquered states of consciousness to the written words, but to discover new forms of consciousness through the act of writing, as an alternative to that production of consciousness that we all engage into some degree or other by living our everyday lives. The signifiers are not preceded by a meaning, a presence of a signified. The avant-garde poet works in a laboratory, experimenting with linguistic chemicals in search of new compounds. Subjectivity renews itself in the act of writing; it is a dynamic process. It is the effect of a dialectic, a dialectic between a subjectivity in motion and the flux of meanings inherent to language. Literature, then, is the medium of identification of the subject, the space where new modalities of subjectivity are formed. The author is a nomad, a subject-in-process, constantly searching for new states of awareness through language.

The position of the avant-garde in regard to language cannot be aligned with that of post-structuralism. The theoretical framework of the latter is grounded in an antihumanist vision that dissolves the subject along with the intentionality of the text. For the post-structuralist, literature is the product of an uncontrollable linguistic code and intertextual memories without referents. For the avant-garde writer it is not only the locus in which the political and the ideological unconscious of linguistic constructs can be made transparent, but also the space in which new individual and social realities

can be built. One can observe the effects of depoliticization generated by the post-structuralist attempt to detach the word from reality. In contrast, avant-garde literature presents itself as a conflicting ideology and as a creation of consciousness directed at deciphering and changing the world. As Volosinov has argued in *Marxism and the Philosophy of Language* (a work actually attributed to Bakhtin)⁹, signs and meanings are refractions of an ideology, and consciousness is not attainable without some semiotic material. "The domain of ideology," Volosinov writes, "coincides with the domain of signs. They equate with one another. Wherever a sign is present, ideology is present, too. *Everything ideological possesses a semiotic value [...] consciousness itself can arise and become a viable fact only in the material embodiment of signs [...]* The individual consciousness is nurtured on signs" (10, 11, 13).

This is the position of the Italian neo-avant-garde camp headed by Sanguineti. In fact, at the base of his aesthetic theories lies the postulate that the "experience of words conditions (precedes) that of things" and thus literature "is not at the service of the revolution, but is the revolution at the level of words." Accordingly, avant-garde literature re-establishes a relationship between *poiesis* and *praxis* inasmuch as it is a "critical experimentation of the hierarchies of reality as it is *lived* in words" ("La letteratura della crudeltà" [1967], *Ideologia e linguaggio* 133, 134-135). At the first meeting of the Italian neo-avant-garde, held in Palermo in 1963, Sanguineti clarified his theoretical stand:

The avant-garde expresses [...] the conscience of the relationship between the intellectual and bourgeois society and, at the same time, in its latest stage, it is intended to express in general the conscience of the relationship between ideology and language, namely the awareness of the fact that what is distinctive of literary operation is the expression of an ideology in the form of language. ("Il dibattito" 272)

Avant-garde texts challenge the reader's cultural and psychological assumptions. On the one hand, they disrupt the security and accepted normality of the reader's linguistic and ideological world and, on the other, they engender a critical process of reception and interpretation. Avant-garde texts present themselves as artificial constructs to be deciphered. Complex and radically fragmented montages, they violate the reader's interpretative practices adopted for linear and organic works and put into motion processes of intersubjectivity and critical speculation. Their absence of unity and non-organic nature (their allegorical dimension in Benjamin's sense of the term)

create a hermeneutic tension that places the reader in a hyperactive state of mind.¹⁰ At the same time, the non-hierarchical structure of the texts, together with the illuminations made possible by the technique of the montage, engenders an openendedness that empowers the reader to "rewrite" the text and explore his/her own subjectivity. To put it differently, the avant-garde text is not intended to be easily consumed by the reader. It activates an encounter, a dialogue between the questioning author and the inquisitive reader. As the locus of otherness and of linguistic epiphanies, avant-garde literature radicalizes the role of the reader, making him or her an integral part of the construction of the text.

The destabilization of meaning revitalizes the process of signification and favours alterity over the homogenization of subjectivity (a rather alarming phenomenon in today's mcdonaldization of culture). Opposed to standardized and reified language, avant-garde literature provides cognitive modalities that can open up new social and political spaces, new ways of being-in-the-world. The effects of derailment achieved by the signifiers produce, then, a definite and healthy separation from the habitual transparency of language. This sets in motion a process of unconscious displacement and condensation of signifiers that liberates the subject from social and ideological constructs. The seeming pathology of this language represents a revolt against practices of social interdiction of discourses. By suspending the normality of dominant models of communication, it enables the repressed and the marginalized to come to the surface. Poetry in particular, unconstrained by representational objectives, explores non-semantic properties of language and is free to follow the libidinal flow of phonic energies. Literature thus opens up a human space not colonized by the hegemony of social paradigms. The subject posits itself at an instinctual level, at a level of spontaneous and unmediated desire, that is, at a level anterior to awareness and reflexive processes. Literature allows desire to speak and to articulate new states of the self. In many ways it demonstrates Freud's maxim, "Where id was, there ego shall be" (80).

Avant-garde literature is rooted in the effort to produce subjectivity through language and thus to restore identity. Literature becomes a source of cognition and desire. But just like Plato's *eros*, cognition is a desire that can never achieve totality. But then, wouldn't totality transform humans into gods? Or into monsters?

NOTE

¹ The reference is to the following quote: "Transform the world," Marx said; "change life," Rimbaud said. These two watchwords are one for us" (Breton 241). All translations from texts appearing in Works Cited in the original languages are mine.

² Applied here is Adorno's concept of negative dialectic: the role of permanent opposition of the avant-garde can be seen as a dialectics without any final synthesis, a constant dissonance within the system of literature (see in particular *Negative Dialectics* and *Aesthetic Theory*).

³ . For the discussion on the relationship between avant-garde art and life-praxis see Bürger (particularly 49-54).

⁴ On this subject see also the positions expressed by two prominent members of the new avant-garde movements of the sixties, Guglielmi and Sollers. The former belonged to the Italian "Gruppo 63," and the latter to the French group "Tel Quel."

⁵ Consider the following statements by Baudrillard: "the era of simulation is inaugurated by a liquidation of all referentials"; "Illusion is no longer possible, because the real is no longer possible"; "the real has become our true utopia—but a utopia that is no longer in the realm of the possible"; "postmodernity [...] is the immense process of destruction of meaning [...] We are in the era of events without consequences." (2, 19, 123, 161, 164).

⁶ For Poggioli, "activism," "antagonism," "agonism," and "nihilism" are essential traits of every avant-garde movement. These features place the avant-garde outside of and in opposition to social and aesthetic norms (*Teoria dell'arte d'avanguardia*, in particular chapters 2 and 4).

⁷ For Sanguineti's position on avant-garde art and the process of commodification, see in particular the chapter "Sopra l'avanguardia" (1963) in *Ideologia e linguaggio*; for the relationship between the avant-garde and ideology, see in the same volume the chapter "Avanguardia, società, impegno" (1966). In this perspective, the issue is not the power of the word as a neutral tool of communication—indeed, as such it does not exist. There is no literary word independent of historical and ideological realities. For Sanguineti, the literary word, as we know it today, is an expression of bourgeois ideology and of the power of that social class. It is particularly for this reason that he explores possibilities of sabotaging literature as a bourgeois institution. For the relationship between language forms and ideology, Sanguineti shares the general view of Marxist criticism. An excellent overview of the Marxist positions is provided by Terry Eagleton in his *Marxism and Literary Criticism*. He states: "In selecting a form [...] the writer finds his choice already ideologically circumscribed. He may combine and transmute forms available to him from a literary tradition, but these forms themselves, as well as his permutation of them, are ideologically significant. The languages and devices a writer finds at hand are already saturated with certain ideological modes of perception, certain codified ways of interpreting reality" (26-27). It is no surprise that for Sanguineti and other members of the Italian neo-avant-garde, the work on language and forms is considered the fundamental operation for any literary revolution.

⁸ The reference is made particularly to Fish's essay "How Ordinary Is Ordinary Language?" There is no dispute with Fish's claim that all aesthetics are "local and conventional rather than universal" (109). What is objectionable is his insistence that there is no difference whatsoever between ordinary language and literary language inasmuch as, in his view, deviation is not a property of the latter. The language of the avant-garde clearly shows that deviation exists not only from ordinary language but from the dominant forms of the literary institution of any given period.

⁹ The French edition, prefaced by Roman Jakobson, *Le marxisme et la philosophie du langage* (Paris: Minuit, 1977) is in fact published under the name of Mikhail Bakhtin.

¹⁰ For Benjamin, an allegorical text is fragmented and thus opposed to the organic structure of the symbol. The allegorical mode finds its foremost expression in avant-garde literature in which, "the false appearance of totality is extinguished" (*The Origin* 176).

WORKS CITED

- Adorno, Theodor W. *Negative Dialectics*. Trans. E. B. Ashton. New York: Seabury Press, 1973.
- . *Aesthetic Theory*. Trans. C. Lenhardt. London: Routledge, 1984.
- Artaud, Antonin. *The Theatre and Its Double*. Trans. V. Corti. London: John Calder, 1970.
- Blanchot, Maurice. *La part du feu*. Paris: Gallimard, 1949.
- Breton, André. "Speech to the Congress of Writers." In *Manifestos of Surrealism*. Trans. R. Seaver and H. R. Lane. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1972.
- Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Trans. S. F. Glaser. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994.
- Benjamin, Walter. *The Origin of Tragic German Drama*. Trans. J. Osborne. London: New Left Books, 1977.
- Bürger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Trans. M. Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Debord, Guy. *Society of the Spectacle*. Translator unnamed. Detroit: Black and Red, 1983. [Original French edition, 1967]
- Eco, Umberto. *Opera aperta*. Milan: Bompiani, 1962.
- Enzensberger, Hans M. "Die Aporien der Avantgarde." In *Einzelheiten: Poesie und Politik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1962.
- Eagleton, Terry. *Marxism and Literary Criticism*. Berkeley: University of California Press, 1976.
- Fiedler, Leslie. "The Death of Avant-garde Literature" (1964). In *The Collected Essays*. New York: Stein and Day, 1971.
- Fish, Stanley. "How Ordinary Is Ordinary Language." In *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge: Harvard University Press, 1980.
- Freud, Sigmund. "The Dissection of the Psychical Personality." In *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Vol. XXII. Trans. J. Strachey. London: Hogarth Press, 1964.
- Guglielmi, Angelo. *Avanguardia e sperimentalismo*. Milan: Feltrinelli, 1964.
- Huyssen, Andreas. *After the Great Divide*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.
- Marinetti, Filippo T. *Teoria e invenzione futurista*. Ed. Luciano De Maria. Milan: Mondadori, 1983.
- Poggioli, Renato. *Teoria dell'arte d'avanguardia*. Bologna: Il Mulino, 1962.
- Sanguineti, Edoardo. *Ideologia e linguaggio*. Milan: Feltrinelli, 1978.
- . "Il dibattito in occasione del primo incontro del Gruppo a Palermo nel 1963." In *Gruppo 63 Critica e teoria*. Ed. Renato Barilli and Angelo Guglielmi. Milan: Feltrinelli, 1976.
- Sollers, Philip. "On n'a encore rien vu" (interview with Chowki Abdelamir). *Tel Quel* 85 (1980), 20-21.

- Valéry, Paul. "Poésie et pensée abstraite." In *Oeuvres*. Ed. Jean Hytier. Paris: Gallimard, 1957.
- Volosinov, Valentin N. *Marxism and the Philosophy of Language*. Trans. L. Matejka and I. R. Titunik. New York: Seminar Press, 1973.

RE-READING BRUNETTO LATINI AND INFERNO XV

One of the enigmas of the *Commedia*, beside the Veltro and the DXV, has been the status of Brunetto Latini and his supposed role as Dante's teacher, and his punishment as a sodomite.¹ In a way, we have always known an answer to these questions, despite good arguments to the contrary. Latini was never Dante's teacher, there is no evidence that he was a sodomite. Furthermore, as many critics have noted, many parallels can be drawn between Latini and Dante: their career as poet-philosophers, their political life, their exile.² Quotations from Latini's works abound both in the *Convivio* and in the *Commedia*, and, as critics have shown, much of *Inferno* I is indebted to Latini, as most of the language seems right out of *Il tesoretto*. Still these questions continue to nag us because we do not really have a satisfactory answer as to why Dante would make those claims in the first place, why he would undermine the image of a man that in his lifetime was a well-known thinker and rhetorician, an esteemed man and politician. Latini is one of those characters that populate Dante's *Inferno*, like Francesca and Ulysses, that we never expect to encounter, and that critics balk at finding in Hell and even criticize the poet for putting them there. Our confusion is above all critical when confronted with a canto which is full of contradictions and unexpected claims, and as some critics claim, is, in places, ironic.

As Mazzoni points out in his account of Brunetto Latini in the *Enciclopedia Dantesca*, Latini was never a favorite of Dante.³ Already in *De vulgari eloquentiae*, in criticizing the poets of his previous generation, Latini's name is listed among the "municipal poets":

Dopo questi vegniamo a li Toscani, i quali per la loro pazia insensati, pare che arrogantemente s'attribuiscano il titolo del vulgare Illustre; et in questo non solamente la opinione de i plebei impazzisse, ma ritruovo molti huomini famosi haverla havuta; come fu [...] Brunetto Fiorentino, i detti de i quali, se si harà tempo di examinarli, non Cortigiani, ma proprii de le loro cittadi essere si ritroveranno. (I, xiii, i).

These are strong words, the result of a strong opinion toward those whose

poetic language "per la greve corposità delle imagini e dello stile" (Mazzoni), is dismissed as being far from the ideals of the 'volgare illustre.'

In *Convivio* (I, xi, 1-2) as Mazzoni points out, there is, instead, an indirect reference to Latini in Dante's invective against those who would promote the language of other countries over the Italian tongue.

A perpetuale infamia e depressione de li malvagi uomini d'Italia, che commendano lo volgare altrui e lo loro proprio dispregiano, dico che la loro mossa viene da cinque abominevoli cagioni. La prima è cecitade di discrezione; *la seconda, maliziata escusazione*; la terza, cupidità di Vanagloria; la quarta, argomento d'invidia; la quinta e ultima, viltà D'animo, cioè pusillanimità. E ciascuna di queste retadi ha sì Grande setta che pochi sono quelli che siano da esse liberi. (my emphasis)

Latini belongs to the second "setta," the "maliziata escusazione," which Christopher Ryan translates as "fraudulent self-justification" :

La seconda setta contra nostro volgare si fa per *una maliziata scusa*. Molti sono che amano più d'essere tenuti *maestri* che d'essere, e per fuggir lo contrario, cioè di non esser tenuti, sempre danno colpa a la materia de l'arte apparecchiata, o vero a lo strumento; sì come lo mal fabbro biasima lo ferro appresentato a lui, e lo malo citarista biasima la cetera, credendo dare la colpa del mal coltello e del mal sonare al ferro e alla cetera, e levarla, credendo dare la colpa del mal coltello e del mal sonare al ferro e alla cetera, e levarla a sé. Così sono alquanti, e non pochi, che vogliono che l'uomo li tegna dicitori; e per scusarsi dal non dire o dal dire male accusano e incolpano la materia, cioè lo volgare proprio, e commendano l'altro lo quale non è loro richiesto di fabbricare. E chi vuole vedere come questo ferro è da biasimare, guardi che opere ne fanno li buoni artefici, e conoscerà la malizia di costoro che, biasimando lui, si credono scusare. Contra questi cotali grida Tullio nel principio d'un suo libro, che si chiama libro di Fine de' Beni, però che al suo tempo biasimavano lo latino romano e commendavano la gramatica greca, per simiglianti cagioni che questi fanno vile lo parlare italico e prezioso quello di Provenza. (italics mine)

And Dante concludes:

Onde molti per questa viltade dispregiano lo proprio volgare, e l'altrui pregiano: e tutti questi cotali sono li

abominevoli cattivi d'Italia che hanno a vile questo prezioso volgare, lo quale, s'è vile in alcuna [cosa], non è se non in quanto elli suona ne la bocca meretrice di questi adulteri; a lo cui condotto vanno li ciechi de li quali ne la prima cagione feci menzione.

This paragraph alone would be sufficient to damn to Hell any of the people Dante is alluding to, let alone Brunetto Latini. As we are concerned only with the latter, we have in these quotations some important elements of which "loving to be thought as teachers, than being it" (*amano più d'essere tenuti maestri che d'essere*) is the key expression. It echoes Dante's depiction of Brunetti Latini in *Inferno* XV as "his" teacher he never was. What is being emphasized in this passage is the bad faith of these authors whose inability as teachers brings them to blame the "volgare" for their shortcomings. As a result, anything that is uttered by these "abominevoli cattivi d'Italia" is a falsehood, since it comes from the "bocca meretrice di questi adulteri." This quotation alone should suffice to prevent us from taking literally anything Brunetto Latini says in *Inferno* XV and, especially, anything that Dante the pilgrim says in reply to him.

The ironic treatment of Brunetto Latini is already clear from how the scene is constructed and how he is introduced. He is said to be part of a "family" of sodomites ("cotal famiglia") (22) whose first distinguishing trait is their myopic sight: "e sì ver noi aguzzavan le ciglia,/come 'l vecchio sartor fa nella cruna" (20-21). Latini himself is hardly recognizable "per lo cotto aspetto" (26), making it difficult even for Dante to recognize him. The words chosen to indicate this situation point to something more than just difficulty in seeing: "sì che 'l viso abbruciato non difese/la conoscenza sù al mio 'ntelletto" (27-28). The emphasis on "conoscenza" and "intelletto" already establishes the difference between Latini's "myopic" knowledge, contained in his work, and Dante's intellect. This difference is further underlined by the levels that separates them: Brunetto in the embankment ("argine") below, and Dante with Virgil on the ridge. The result is that Dante has to stoop to speak to him, a gesture that some have seen as a sign of respect toward the "old teacher" ("com'uom che reverente vada") (45), when it is really indicative of Dante's superiority, in more than just the physical plane, which clearly requires that he stoop from his level to Brunetto's below. The topographical distribution and the position of the two speakers is obviously intended to leave no doubt as to the power hierarchy in the canto, and to Latini's very "low" importance. Despite what seems to transpire from the dialogue, this power structure is maintained throughout the canto, as Dante goes on ("va oltre") and Latini follows behind ("ti verrò a' panni") (40).

Brunetto's first question to Dante: "Qual fortuna o destino/ anzi l'ultimo dì qua giù ti mena?" (46) is already significant if we compare it to a similar question by Cavalcante five cantos earlier: "Se per questo cieco/ carcere vai per altezza d'ingegno" (X, 58-59). Here Cavalcante's question places emphasis on the intellect, on Dante's ability to undertake the poetic journey by himself; in Latini's case, however, it is a question of luck or fate. Intellect or poetic ability do not seem to come into play. Brunetto advises Dante to follow his stars: "Se tu segui tua stella" (55). The insistence on fate, luck or the stars exemplifies Latini's myopic thinking and his attitude that such a journey can only be the result of chance, whereas, as Dante replies to Guido's father, Cavalcante dei Cavalcanti, "Da me stesso non vegno:/ colui ch'attende là, per qui mi mena/forse cui Guido vostro ebbe a disdegno" (*Inferno* X, 61-63). Dante reiterates his mandate that he is not there because of luck but invited by Beatrice and the "donna gentile," Lady Philosophy, of which Virgil is the representative in the first two cantiche of the poem.⁴

But there is more at stake in this passage because the reference to luck, chance or fortune is a reference to Latini's *Il tesoretto*⁵ and to the "voyage"

he undertakes in the poem:

e io presi carriera
per andare là dov'iera
tutto mio intendimento
e 'l final penamento,
per esser veditore
di *Ventur'* e d'Amore. (2175-2180, my emphasis)

Only after he has repented and is ready to take up the journey once more, Brunetto appears not to care to continue his life of adventure: "io metto poca cura/d'andar a la Ventura," (2891-2892, my emphasis).

This is not at all the case with Dante who has a very clear and a very definite objective. In fact, Dante the pilgrim takes Brunetto's "prophecy" very cautiously adding that he will gloss his words with those of Beatrice who will know his future for certain ("saprà"):

Giò che narrate di mio corso scrivo,
e serbolo a chiosar con altro testo
A donna che saprà, s'a lei arrivo. (88-90, my emphasis)

Dante is not afraid of what may lie in wait for him, and in reply he states that he is prepared for anything that chance, luck or the stars may bring his way:

Tanto vogl'io che vi sia manifesto,
pur che mia coscienza non mi garra,
che alla Fortuna come vuol, son presto.
(91-93)

The verses that follow are strange and obscure, except for the light that Amilcare Iannucci has shed on the phrase: "e 'l villan la sua marra," as a symbol of Time (96). To Dante's line that he has heard it all before and that he knows of Fortune's swing, Virgil replies even more obscurely: "Bene l'ascolta chi la nota" (99). The line is obscure if we go along with commentators and ignore the fact that Dante is echoing here a concept that Virgil expressed in *Aeneid* V, 709-10.⁶ Natalino Sapegno, for instance, in his commentary, writes that

Non sembra verosimile invece che qui il maestro approvi Dante per avere assimilato e ripetuto in altra forma un concetto da lui altra volta espresso in *Aeneid* V, 709-710; e tanto meno che apponga una chiosa elegiativa al discorso del discepolo, come se dicesse (ma sarebbe veramente un singolare abbassamento di rispetto a quel che precede): 'ecco una bella sentenza e da prenderne nota!'"

In the episode in question, the Trojan women, tired of traveling, have set fire to the Trojan ships. When all efforts to put out the fires seem useless and everything seems lost, Aeneas prays to Jove to save the ships if the Trojans are to fulfill their destiny, or to strike him dead, and all the Trojans, with his lightnings. Aeneas has not even finished uttering these words when a storm breaks out and a downpour puts out the fire and all but four ships are saved. But Aeneas is still in doubt as to what to do. Should he settle in Sicily and forget his destiny or continue on to Italy? At this point old Nautes inspired by Athena comes to comfort him:

Goddess-born [Aeneas], let us follow our destiny, ebb or flow.
Whatever may happen, we master fortune by fully accepting it.

Old Nautes' s advice to Aeneas, to follow his destiny whatever may happen because this is how one masters Fortune, is the essence of Dante's reply to Brunetto. Virgil's approval, therefore, is more than just a statement accepting the ills that Fortune may bring; it grounds Dante's venture in certainty just as it happens for Aeneas who is being reassured by old Nautes, and later by a vision of his old father Anchises who reassures him that the gods favor his coming. Sapegno should not worry, therefore, that there may be a lowering of tone here in Virgil's reply. This would be the case only if we believed in the fiction of the episode and in the solemn and respectful tone of the encounter between Dante and his "old" teacher. Since this is not the case, it is very appropriate that Virgil, Dante's only and true "maestro," should provide the gloss to counter Brunetto's prophecy. But old Nautes's intervention is even more appropriate than it appears at first since it is meant not only to be consolatory, but also to advise Aeneas to leave behind those who have lost heart in his enterprise, that is the old people and the women:

[Those] *Who have lost heart in your great enterprise and your fortunes:*
Let the oldest men fall out, the women who are sick of voyaging. (714-15,
my emphasis)

Thus Virgil's retort may not be as flippant as one may think, if we see in it an injunction not only to stand brave in front of adverse Fortune but also to "drop" those like Brunetto Latini who have no faith in his enterprise and, in addition, are "old." "Bene l'ascolta chi la nota" (99).

It is at this point that a major clarification may be in order. Following the example of the majority of commentators we have read Latini's recommendation "sieti raccomandato il mio Tesoro" (118) to refer to *Li livres dou Tresor*, Latini's major work in French. Contini in a note, argues, for instance, that even though Latini himself uses "Tesoro" in *Il tesoretto* to refer to this work, it should be understood that he could only refer to the treatise in French: "par da escludere che il 'Sieti raccomandato il mio Tesoro, Nel qual io vivo ancora' possa riferirsi ad altro che il trattato francese"(173). This view, shared by many critics, has been a great obstacle to an understanding of the episode.⁷ There seem to be good reasons for arguing that by "Tesoro" Dante alludes, in particular, to what we now call *Il tesoretto*. One of these reasons, as Contini points out, is that Brunetto in his didactic poem refers to the work as "Tesoro." The title *Tesoretto* was probably given by a copyist who wanted to differentiate between the two works (Sowell 65). The work Brunetto wrote in French, *Li livres dou Tresor*; he refers to as "gran Tesoro"(1351), of which *Il tesoretto* is the shorter poetic version⁸:

Di tutte e quattro queste [Cortesia e Larghezza e Leanza e Prodezza]
il puro senza veste
dirò in questo libretto:
dell'altre non prometto
di dir né di ritrare;
ma chi 'l vorrà trovare,
cerchi nel gran Tesoro
ch'io fatt' ho per coloro
c'hanno il core più alto;
là farò grande salto
per dirle più distese
ne la lingua franzese. (1345-1356, emphasis mine)

The "gran Tesoro" is an encyclopedic-didactic work that deals with history, natural science, a treatment of Aristotle's *Ethics* expounded and commented, rhetoric, and a manual on the art of governing well. Latini wrote it in French because he was in France in exile at the time, and because the

French language was considered more universal and more pleasant: "perchè noi siamo in Francia, e l'altra per ciò che la parlatura francesca è più dilettevole e più comune che tutti gli altri linguaggi" (I.i.8). This is a choice, as we saw, that Dante holds against Brunetto accusing him of having blamed the "volgare" for his own poetic shortcomings. Indeed, as Brunetto Latini makes clear here (1348-49), he has difficulties in putting some concepts into verse, something that Dante will have no difficulty with. There is no doubt, therefore, that if Latini were the author of the verses in *Inferno* XV he would choose the French *Tresor* to be remembered. But since it is not Brunetto who is writing the canto, but Dante, and since his choice is conditioned by the ironic portrayal of Brunetto, as we shall see, he could be referring only to the shorter and more didactic version of *Il tesoretto*.

Dante has Brunetto "recommend" his "Tesoro" in much the same way that the latter "recommends" it to the "valiant Lord" ("Al valente signore") (1) in the introductory verses of *Il tesoretto*, and whose precise identity remains uncertain.⁹

Io Brunetto Latino,
che vostro in ogni guisa
mi son senza divisa,
a voi *mi raccomando* (70-74, my emphasis)

Latini extols his own work and lavishes praises on his "Tesoro." He believes that the work is so precious that no man is really worthy of possessing it, or of reading it.

Poi vi presento e mando
questo ricco Tesoro,
che vale argento ed oro:
sì ch'io non ho trovato
omo di carne nato
che sia degno d'avere,
né quasi di vedere,
lo scritto ch'io vi mostro
in lettere d'inchiostro. (74-82, my emphasis)

Latini insists that the "signore" should hold it dear ("tegnate caro") (85) and use it sparingly ("ne siate avaro") (86), because he fears that his "Tesoro" may not be appreciated. He has seen many valuable things go unappreciated.

ed ("viltenero a la gente/molto valente cose") (88-89), or fall into the hands of those who care very little for them ("che son graduate poco") (92). He knows that to hide such treasure will diminish its worth ("Ben conosco che 'l bene/assai val men, chi 'l tene/del tutto in sé celato") (93-95), but he knows by experience, from having shared with friends many of his great discoveries both in prose and in verse ("ho già trovato/in prosa ed in rimato/cose di grande assetto") (99-101), and in great secret ("per gran sagretto") (102), that such works usually end up in the hands of incompetents ("in man d'i fanti") (105), are misused and come to nought ("e rasemprati tanti/che si ruppe la bolla/e rimase per nulla") (106-108). If this were to happen to his beloved "Tesoro," he would rather see it ripped apart, page by page, and thrown to Hell:

S'aven così di questo,
 sì dico che sia pesto,
 e di carta in quaderno
sia gettato in inferno. (109-112, my emphasis)

These quotations are evidence of the great importance and great value that Brunetto Latini attached to this work. This is evident, of course, in the title that he gave to both his works. It is useful to compare this view with Dante's in the first prologue canto of the *Commedia* when, speaking allegorically of the Veltro to come, he tells his readers that his poem will "feed" its readers "sapienza, amore e virtute" (104), and that his humble work will have covers lined with felt.¹⁰ Latini's boasting of his invaluable work is echoed, of course, by Dante in Brunetto's recommendation of his "Tesoro." The line, however, is to be read as ironically fulfilling Brunetto's "wish" that, if his work is not appreciated, it should be thrown to the flames of Hell.

Dante's irony in his treatment of Brunetto Latini is clear in the use he makes of *Il tesoretto* in *Inferno* I (for the sake of clarity I will continue using this title for Brunetto's 'Tesoro'), and elsewhere in the *Commedia*, as most critics have noted.¹¹ This is stated, ironically, in the line that has created the misunderstanding that Latini may have been Dante's "teacher."

m'insegnavate come l'uom s'eterna:
e quant'io l'abbia in grado. Mentr'io vivo
 convien che nella mia lingua si scerna. (85-87, my emphasis)

These lines should be read, instead, as a condemnation of Brunetto Latini's

work and as an invitation to the reader to discern how much Dante did not like Latini's work. The first thing that one can read in Dante's language is that Brunetto and his "Tesoro" are in Hell. Furthermore, the use Dante makes of his work does not justify calling it a didactic instrument. Dante pilfers Latini's work by using words, phrases, and perhaps ideas, from the *Il tesoretto* and even from the "gran Tesoro": from losing his way ("perdei il gran cammino") (188) to finding himself in a "selva diversa" (190), to his wanderings which occasion various encounters with figures like Nature, and become the pretext for Brunetto's "teachings". The use Dante makes of *Il tesoretto*, is precisely like that of works which are so badly copied ("resemprati tanti") that made Brunetto wish that his work would be better off in Hell. As we know from reading the *Commedia*, Dante not only obliges Brunetto, but he also shows that he has not learned from *Il tesoretto*, or from the "gran Tesoro," how to become eternal.

As commentators have shown, the line "sieti raccomandato il mioTesoro/nel qual io vivo ancora" echoes a line from the "gran Tesoro" where Brunetto speaks of the glory that gives the brave man a second life: "gloria dona al prode uomo una seconda vita". Brunetto explains that after a man's death the renown that comes from his good works shows that he is still living, "ciò è a dire, che dopo la sua morte, la nominanza che rimane di sue buone opere, mostra ch'egli sia ancora in vita" (VII, LXXII, 479). Dante's purpose in alluding to this line, or in having Brunetto recommend his work in which he still lives, is to denounce Brunetto's pride and to undercut it, since what will be remembered of him now is not only that he is in Hell but that he is a sodomite. In the same chapter Brunetto speaks also of those who wish to gain glory on false pretenses:

Chè quegli che crede guadagnare gloria per false dimostranze, o per false parole, e per false sembianze di sua ciera [sapere]. è villanamente ingannato, però che la vera gloria si radica e ferma; ma la falsa cade tosto come il fiore, però che nulla cosa falsa può durare lungamente. (481)

Those who would gain glory by false pretenses, or false words, will be rudely deceived since true glory makes roots and is steady, while false glory is like a flower that wilts because nothing false can last. This self-deception is precisely what Dante wants the reader to discern in Brunetto's words, and just in case the reader did not get the point, he stresses it again by stating that although Brunetto may appear a winner, he is really a loser;

e parve di costoro
quelli che vince, non colui che perde. (123-24)

The interplay between appearance and reality characterizes the entire episode of *Inferno* XV and is responsible for much of the confusion that has been created around Latini. The appearance is the benevolent and paternal figure of Brunetto Latini who was one of Dante's teachers, and who asks his former student the small favor of being remembered through his book(s). The reality, however, is that Dante not only viewed him as a "traitor" and a coward for blaming the vulgate for his own poetic shortcomings, but he also saw him as a pervert, and, by placing him in Hell, he tore the veil of pretense and secrecy behind which Brunetto was hiding, denouncing him as a sodomite instead of the great man of letters he claimed to be.

Was Brunetto Latini really a sodomite? This is the biggest enigma that leaves one "piuttosto perplessi," as one critic puts it,¹² not only because there is no historical evidence for it, but also because Latini in *Il tesoretto* singles out precisely this sin as the most abominable that readers should guard against. "Ma tra questi peccati/son vie più condannati *que' che son sodomiti:/deb. come son periti/que' che contro natura/brigan cotal lusura!*" (2859-2864, my emphasis). De Rosa argues that if Latini had been a sodomite, even though he may have had no choice but to condemn the sin, he would not have presented it as the worst sin of all! And if he had no choice but to condemn sodomy in *Il tesoretto*, where he gave an account of the seven deadly sins, he could at least have been silent about it in the *Tresor*, instead of mentioning it more than once (97). De Rosa believes that Brunetto would not have singled out sodomy and denounced it if he had really been guilty of it. He believes that there is a simpler solution, which is that Dante condemns Brunetto in order to make his critique of an entire generation more focused and poignant: "il poeta *ha voluto* la condanna di Brunetto, perché persona autorevole ed influente nella società fiorentina del suo tempo, e coinvolgendo una simile personalità mirava a rendere più acuto il biasimo d'una generazione!" (98, my emphasis)

For some critics, sodomy is not really an issue since Dante never discusses it explicitly, but only portrays Latini among sodomists. André Pézard, as we know, believes that Brunetto's sin against nature is an intellectual sin, and that he is punished for writing the *Tresor* in French. For Elio Costa, instead, he is damned for his political ideas. For some critics, however, Brunetto was a sodomite. John Aherne, in a clever reading of line 66, "si dis-

convien fruttare al dolce fico," relies on early texts like Alan de Lille's *De planctu naturae*, which describes sodomites grammatically as substantives of indeterminate or unstable gender to conclude that "fico" is an "heteroclite" or anomalous, deviant noun, pointing to Brunetto's nature as a "defective" trope. "His ungrammaticality, clear in line 66, is a linguistic sign representing his sin" (82-83). There have been critics, however, who have gone out of their way to disprove that Brunetto was a sodomite. Taking up the analysis by D'Arco Silvio Avalle of two poems by Brunetto Latini and Bondie Dietaiuti, Peter Armour attempts to reverse Avalle's conclusion that he had provided a "documented link between Brunetto (or at least his literary output) and the sin of homosexuality"(11). Armour chooses to read the poems as instances of their friendship, if the two poems are connected at all. "If taken together, therefore, the two *canzoni* become a small poetic record not of illicit love but of affection, friendship, and moral and patriotic values in the dire aftermath of Montaperti"(23). Armour finds many positive similarities between Brunetto and Dante and believes that learning how to bear the burden of exile is one of the things that Dante has learned from him. As for why Brunetto is among the sodomites, Armour does not much care: "Whatever the sin for which Brunetto is condemned to Hell, *his positive teaching* of Dante regarding 'come l'uom s'eterna' must have included this noble Stoic moralism, the preservation of true and lasting friendship amid sufferings [the lesson Armour derives from Latini's and Dietaiuti's poems][...] and love of Florence [...] to which both remained faithful despite persecution by their fellow-citizens" (26-27, my emphasis). Perhaps Armour is correct in his reading of the poems, though Avalle would object, but to ignore the reasons why Dante puts Brunetti in Hell, let alone among the sodomites, must surely make us wonder about the "positive" impact that Brunetto had on Dante.¹³ The key issue here is how we readers see it and how Dante saw it. Perhaps Armour is right in drawing many parallels between the two authors, but the point to be made, in reading Dante is to try to understand, to the extent that we can, his point of view, his reasons for his poetic representation, and not the way they may appear to us, or the way we want them to be.

As with many enigmas of the *Commedia*, the case of Brunetto's sodomy will probably never be resolved to everyone's satisfaction. Our approach to the problem is once again to take Dante's invitation literally and seriously to discern in his language the "real" meaning of his words, and to take Brunetto's recommendation of his *Tesoro* as Dante's sign to the reader to look into this work, namely in *Il tesoretto*, for answers.

When we read Brunetto's work, and even the *Tresor*, carefully, Latini's place among the sodomites becomes all too clear. Not only does he condemn this sin but he also writes frequently of it to the point of leaving no doubt that he himself is guilty of it. This is not immediately clear, however, and as a result there is confusion among commentators, as well as in Dante's strategy in *Inferno* XV. Latini never states in so many words that he is a sodomite. This comes as no surprise for, as Armour points out, it was extremely dangerous in Brunetto's time to be known as a sodomite. People guilty of this sin were liable "to fines, mutilations, or even (for non-Florentines) the stake" (20). It is no wonder, then, that Brunetto makes a "secret" of it, and that Dante reveals it on purpose in *Inferno* XV in punishment, to make sure that he will be remembered eternally for what he 'really' was.

In *Il tesoretto*, in the section appropriately called "la Penetenza", we have Brunetto's "confession" of "le mie parole mondane" (2451)¹⁴:

Or m'è venuta cosa
ch'i' non poria nascosa
tener, ch'io non ti dica;
 (2445-2447, my italics)

Brunetto's confession is prefaced by a short introduction on the imperfection of the world and of man, and on the fact that everyone is destined to die:

Non sai tu che lo mondo,
 sì poria dir non-mondo,
 considerando quanto
 ci ha no-mondezza e pianto?
 Che truovì tu che vaglia?
 Non vedi tu san' faglia
 che ogne cosa terrena
 porta peccato e pena,
 né cosa ci ha sì crera
 che non fallisca e pèra? (2457-2466)

Brunetto's invective against the vanity of all worldly things ("che ogne cosa mondana/ è vanitate vana") (2505-2506), against amassing power and great wealth ("ammassa gran tesoro") (2512) is directed as much against the read-

er as against himself. These words addressed to mankind, could as well be directed to himself.

Ahi om, perché ti vante,
vecchio, mezzano e fante?
Di' che vai tu cercando? (2471-2473)

This indirect manner of self-deprecation and moralism is typical of Latini, but does not imply that he himself is without sin, quite the opposite. In fact, it serves here to prepare the reader for his confession:

Ond'io, di ciò pensando
e fra me ragionando
quant'io aggio fallato
e come sono istato
omo reo peccatore (2519-2523, my italics)

In the lines that follow, Latini confesses that he has offended God, and that in word and deed he has offended the Church:

sì che al mio Creatore
non ebbi provedenza
e nulla reveenza
portai a Santa Chiesa,
anzi l'ho pur offesa
di parole e di fatto,
ora mi tegno matto,
ch'ì veggio ed ho saputo
ch'io son dal mal perduto, (2524-2534, my emphasis)

He feels that he is lost ("matto") and that his sin ("mal") may damn him ("perduto"). This sense of loss convinces him that it may be time to do something about it, before he gets further into sin ("lo mal non m'avampi"):

E poi ch'io veggio e sento
ch'io vado a perdimento,
seria ben for di senso
s'ì non proveggio e penso
come per lo ben campi

che lo mal non m'avampi (2533-2538, my emphasis)

So one day, in all secrecy ("di nascoso"), he goes to a monastery in Montpellier to confess his sins:

Così tutto pensoso
un giorno *di nascoso*
entrai in Mompuslieri,
e con questi pensieri
me n'andai a li frati,
e tutti mie' peccati
contai di motto in motto. (2539-2550, my emphasis)

In confessing his sins, Brunetto obtains a better idea of the magnitude and seriousness of his sin.

Ahi lasso, che corrotto
feci quand'ebbi inteso
com'io era compreso
di *smisurati mali*
oltre che criminali!
ch'io pensava tal cosa
che non fosse gravosa,
ched è peccato forte
più quasi che di morte (2546-2554, my emphasis)

However, Brunetto's confession to the friar leaves him repented and converted:

Ond'io tutto a scoperto
al frate mi converto
che m'ha penitenziato; (2555-2557)

His confession and conversion enables him to lead now a good and moral life, and his new found life becomes the basis of his teaching. "Now that I have changed," he says to his readers, "You can change too!" implying that the reader, too, like him, has his own hidden sins, and that now it is time to repent:

*e poi che son mutato,
ragion è che tu muti,
ché sai che sèn tenuti
un poco mondanetti:
però vo' che t'afretti
di gire ai frati santi. (2558-2563, my emphasis)*

Here we have a number of important elements. Not only does Brunetto Latini confess his "secret" mortal sin but he feels that by the act of confession he is converted or changed ("mutato."). As he writes a little later, now that he has repented he no longer cares for "worldly" adventure:

*ché, poi che del peccato
mi son penitenzato,
e sonne ben confesso
e prosciolto e dimesso,
io metto poca cura
d'andar a la Ventura. (2887-2892, my emphasis)*

In other words, with the absolution the confessor has given him, Brunetto feels he has nothing more to worry about, certainly not the burning fires of Hell, which he feared before, and where Dante finds or puts him. There is something strange in this self-assuredness on the part of Latini that a simple confession will wash away his "mortal" sin. One would be tempted to see in this conviction the sub-text of Augustine's *Confessions* and the story of another confession that enables the author to leave behind his previous life of sin and walk away unscathed.

Whatever the case may be, it is safe to say that Dante does not believe Latini's repentance or his full absolution from sin. This is the sense of Dante's reply that, if it were up to him, Brunetto would not be banned from human nature: "Se fosse tutto pieno il mio dimando"/rispuos' io lui, "voi non sareste ancora /de l'umana natura posto in bando" (79-81), a line that Sapegno reads as "esiliato dal mondo, morto"¹⁵ an interpretation that makes little sense since Dante could not have prevented Brunetto from dying. The "banning" in question must surely be the result of his sin as a sodomite which, as a sin against nature, and as the most abominable sin one can commit, as Latini writes, would certainly and automatically ban him from human and civil society. The lines in question can be read as saying, rather, that if it were up to Dante the pilgrim, Brunetto would not have been condemned

as a sodomite, implying that the condemnation, of course, is the result of divine justice, which has obviously ignored the fact of his repentance. An added meaning brings into play the role of Dante as reader of *Il tesoretto* and, therefore, as Brunetto's "pupil." A sympathetic reader, or "caro amico," of his would not only have kept Brunetto's sin "secret" but would also have believed in his conversion. This reader would have learned from Brunetto the valuable lesson, truly to be "treasured," that the way to become "eternal" is to repent one's sins and be converted, never having to worry about the consequences of one's sinful life.¹⁶ This, we could say ironically, is the essence of Brunetto's "teachings," his fatherly and friendly way of advising his readers ("Or vedi, caro amico," 2865) to tell the truth and confess his sins, as Dante recalls in *Inferno XV*:

ché 'n la mente m'è fitta, e or m'accora,
la cara e buona imagine paterna
di voi quando nel mondo ad ora ad ora
m'insegnavate com l'uom s'eterna...(XV, 82-85, my emphasis)

Dante was not Brunetto's "student" but he certainly was one of his readers, and Brunetto's endearing ways and his "lesson" were also meant for him:

Or vedi, caro amico,
e 'ntende ciò ch'ì dico:
vedi quanti peccati
io t'aggio nominati,
e tutti son mortali;
e sai che ci ha di tali
che ne curiamo poco.
*Vedi che non è gioco
di cadere in peccato:
e però da buon lato
consiglio che ti guardi
che 'l mondo non t'imbardi.*
(2865-2876, my emphasis)

The line "Se fosse tutto pieno il mio dimando" is, therefore, equally ironic. When read literally, as has been done, and translated, means: "If my prayer were all fulfilled" (Singleton), "O, if all I wished for had been grant-

ed" (Musa); when read figuratively and ironically, it suggests something quite different: "If my wish were full," that is, "If I so desired," with the implication that, of course, he, Dante, does not wish it, does not want to keep Brunetto's secret, and has not chosen his method of fast conversion to wash away his sins and become 'eternal.'

Dante reveals Brunetto's secret by placing him in a canto with other sodomites but, as some critics have rightly observed, he does not denounce him directly, thus creating the ambiguity and confusion which have characterized readings of this canto. The reason is that Dante wants Brunetto to reveal himself, to give himself away in true *contrapasso* form. This revelation on the part of Brunetto occurs when he is talking about the other sodomites and is overcome, as one would expect, by his pride and by his desire to be known as a great and famous literary person. Sodomy is now no longer the abominable sin that it was in *Il tesoretto*, or in "il gran Tesor," but what unites all great and famous literary people: "tutti fur cherchi/e litterati grandi e di gran fama" (106-07). In associating sodomy with great fame and great literary reputation, Brunetto reveals, or is made to reveal, what he would not otherwise have revealed, and what had taken good care to conceal, out of pride and the desire to be associated with great and famous literary men. Of course, the line is also ironic, since "fama", in Dante, means above all the "infamy" of being a sodomite that he shares with Priscian, Francesco d'Accorso, and the unmentioned and unmentionable Andrea de' Mozzi. And we should not overlook the fact that Dante also includes the clergy ("cherchi") in this list of "famous" men, perhaps in order to include also the friar of Montpellier who absolved Brunetto. He must have been himself a sodomite, and because of his similar harangue against sodomy, a hypocrite. Brunetto reveals, in other words, what he had been very careful to conceal in his two works, by denouncing the sin of sodomy as the most aberrant and most abominable of sins, and by admitting to it partly when he states in *Il tesoretto* that now he is a changed man: "e poi ch'i son mutato,/ragion è che tu muti,/ché sai che s'en tenuti/un poco mondanetti"(2558-2561, my emphasis). This explains the ambiguity of the canto and the critics' understandable confusion when confronted with what is said there and the facts of Latini's life. The ambiguity is inherent in Brunetto's two works and is the result of Brunetto's attempt to conceal his "secret" vice, possibly out of fear.

Highly ironic are also Brunetto's final words to the reader in *Il tesoretto*. He tells his reader that he does not know when they will meet next time. As far as he is concerned he is ready to continue on the road that he has set

for himself ("di veder le sett'arti ed altre molte parti," 2883-2884, an indication of later chapters on the seven liberal arts that were never written), since, as I have indicated, he has decided to renounce "worldly" adventure.

Ora a Dio t'acomando,
 ch'io non so l'or né quando
 ti debba ritrovare:
 ch'io credo pur andare
 la via ch'io m'era messo...(20-77-2881)

Ironically, the next time Brunetto meets one of his readers, Dante, is in Hell, amongst the violent against nature, and the way in which he is headed is not that of the "seven arts," but the road he follows together with his "famiglia" (22) or "masnada" (41) of sodomites. This is an appropriate *contrapasso* for Brunetto who thought he could easily confess his sin and be rid of it, and teach others to do the same. He now has to pay for his sins ("male") in eternity: "piangendo i suoi eterni danni" (42)

A reading of *Inferno* XV and of Brunetto Latini is paradigmatic in an important way. It cannot be read *satisfactorily* unless we fully accept Dante's premise that Brunetto Latini is in Hell and with the sodomites, regardless of how well we may think of the historical Latini from the chronicles that have come to us,¹⁷ and second, the idea that Dante is ironic throughout in his treatment of Latini. A characteristic of most readings of this canto is a refusal to read what is patently there. This is not to be attributed to the failure of commentators but to the highly seductive power of Dante's language and of his representation of Brunetto Latini, and to the subtlety and force of his irony.

NOTES

¹ All references to *Inferno* XV are to the Petrocchi edition.

² See Holloway's "Introduction" to her translation of *il Tesoretto* (xviii-xix), as well as her article on the chancery documents in which she discusses aspects that Latini and Dante have in common.

³ See Francesco Mazzoni's entry on "Brunetto Latini" in the *Enciclopedia Dantesca*.

⁴ See my reading of the episode in "Irony and the Lyric," *Of Dissimulation*, p. 100.

⁵ I have used Marcello Ciccuto's edition of Brunetto Latini's *Il Tesoretto* which takes into

account Contini's edition. For the Italian version of *Li livres dou Tresor* I have used the standard Italian translation of *Il Tesoro di Brunetto Latini volgarizzato da Bono Giamboni*.

6. Iannucci, however, believes that the reference to Fortune is to Virgil's discourse on Fortune in *Inferno* VII, and not to the *Aeneid*. See p.4.

7. Madison Sowell discusses the crucial question of which "Tesoro" Dante is referring to, and places all possible answers in five categories: 1) those who are for the *Tresor*; 2) those who are for the *Tesoretto*; 3) the "ambiguous or confused interpretations"; 4) those who think that Brunetto refers to either work; 5) those who give the "silent treatment," that is who pass over the problem without comment. Sowell himself believes that "Tesoro" refers to both works, though he admits that "Ironically, it is the shorter of Brunetto's two major works, *il Tesoretto*, that Dante recalls most pointedly in his poem" (64-65).

8. Although, the French *Tresor* seems to have been written earlier than the poetic version (Sowell 62), or almost contemporaneously (Ciccuto 23), it would seem that in a lot of ways the poem predates the prose work.

9. See Holloway xx-xxi.

10. I refer the reader to my essay, "First Prologue: Dante's *Veltro*" in *Of Dissimulation*.

11. Sowell, in an appendix to his paper, provides a list of lines and expressions from Brunetto's poem used in the first thirty lines of *Inferno* I.

12. See Mario De Rosa *Dante e il padre ideale*, p. 97.

13. See Peter Armour, "The Love of Two Florentines: Brunetto Latini and Bondie Dietaiuti". For Avalue, see *Ai luoghi di delizia pieni*.

14. The section "La penitenza" is part of *il Tesoretto* in Contini and in Ciccuto, but in Holloway who is decidedly pro-Brunetto and anti-Dante this section is separated from the text of *il Tesoretto* by the line "Qui è compiuto il tesoretto" (line 2426, Holloway 125) that does not appear in other editions. It is uncertain whether it belongs to the original manuscript.

15. This is the traditional reading of this line. See also the *Commentary* by Singleton for whom the line simply means "You would still be among the living, not banished from them by death."

16. Although we have similar cases of repentance and salvation in Dante's own poem, as in Manfred's case, it is clear that the context is quite different.

17. A good example is Holloway's attitude who, in the Introduction to her translation of *il Tesoretto*, in trying to defend Latini at all costs inveighs against Dante the pilgrim who "foolishly" says that Latini has taught him how man becomes eternal and then damns him to Hell (xxvii). Holloway's dislike for Dante the pilgrim is even more serious: "If anyone has deserved to burn under the hail of fire, it is not Brunetto, but Dante himself, or rather that foolish pilgrim self, a boy who abuses the text, wrenching its pages out of context, and who perverts his Master's teaching" (xxvii). She also criticizes him for misreading Vergil in the episode of Pier delle Vigne (xxvii). Fortunately, she believes that Dante the

poet has nothing to do with this and that he has "most sensitively read and understood the poems of Vergil and Latini" (xxvii).

WORKS CITED

- Aherne, John. "Troping the Fig: *Inferno* XV 66". *Lectura Dantis Virginiana* 6(1990):80-91.
- Alighieri, Dante. *Inferno* vol. 2, *La Commedia secondo l'antica vulgata*. Ed. Giorgio Petrocchi. Milan: Mondadori, 1996.
- _____. *The Banquet*. Trans. Christopher Ryan. Saratoga, California: Anma Libri, 1969.
- Armour, Peter. "The Love of Two Florentines: Brunetto Latini and Bondie Dietaiuti". *Lectura Dantis Virginiana* 9 (Fall 1991):11-33.
- Avalle, D.S. *Ai luoghi di delizia pieni*. Milan-Naples, 1977.
- Costa, Elio. "From *locus amoris* to Infernal Penetecost: the Sin of Brunetto Latini". *Quaderni d'Italianistica* X, 1-2 (1989): 109-132.
- De Rosa, Mario. *Dante e il padre ideale*. Napoli: Federico & Ardia, 1990.
- Holloway, Julia Bolton. "Chancery and Comedy: Brunetto Latini and Dante". *Lectura Dantis Virginiana* 3 (1988):73-94.
- Iannucci, Amilcare A. "*Inferno* XV. 95-96: Fortune's Wheel and the Villany of Time". *Quaderni d'Italianistica* 3.1(Primavera 1982): 1-8.
- Latini, Brunetto. *Il Tesoretto*. Ed. Marcello Ciccuto. Biblioteca Universale Rizzoli. Milan: 1985.
- _____. Ed. Gianfranco Contini."Brunetto Latini: il Tesoretto." Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi editore, 1960: 169-284.
- _____. *The Little Treasure*. Ed. and trans. by Julia Bolton Holloway. New York & London,1981.
- _____. *Il Tesoro di Brunetto Latini volagarizzato da Bono Giamboni*. IV vols. Bologna: Gaetano Romagnoli, 1878.
- Mazzoni, Francesco. "Brunetto Latini". *Enciclopedia Dantesca*.
- Pézar, André. *Dante sous la pluie de feu ("Enfer", chant XV)*. Paris: J. Vrin, 1950.
- Singleton, Charles. *Inferno. Text and Commentary*. New Jersey: Princeton University Press, 1970.
- Sowell, Madison U. " Brunetto's *Tesoro* in Dante's *Inferno*," *Lectura Dantis Virginiana* 7 (Fall 1990) 60-71.
- Verdicchio, Massimo. *Of Dissimulation: Allegory and Irony in Dante's Commedia*. Warszawa: Energeia, 1997.

PAOLO FASOLI

“OR UDIRETE, CHE DIO VI CONDUCA”.
CONSIDERAZIONI SULLA SPAGNA IN RIMA

È forse per una delle non rare bizzarrie della storiografia e della critica della letteratura che un cantare come la *Spagna* “in rima”, la cui diffusione e tradizione intersecano le più importanti vie di diramazione della materia carolingia verso i rielaboratori rinascimentali, non ha meritato (ad eccezione della fondamentale rivisitazione critico-metodologica e cronologica di Dionisotti, e dell'uso esemplificativo in studi di tipo generale o trasversale) l'attenzione che testi meno influenti, ma non perciò meno suggestivi del cantare decorosamente edito da Michele Catalano più di sessant'anni fa, hanno invece ricevuto.¹ In ogni caso, come da molto tempo deve darsi per scontato, il primo impegno che si richiede a chi si accosti al *corpus* complesso ed eterogeneo dei cantari epico-cavallereschi è di relativizzare al massimo i principi che di norma orientano l'approccio ad una produzione letteraria definibile come tradizionale. Infatti, quanto nella letteratura canterina si trovi di riferibile ad una idea di tradizione intesa nel senso più comune viene a presentare dei tratti che tutto compongono fuorché quelle figure schematiche predilette dai filologi di scuola storica e positivista che per primi tentarono di tracciare in un quadro organico la complicata vicenda dei cantari, poiché è proprio la connotazione di meccanicità che la parola ‘tradizione’ (in senso ecdotico e storico-letterario) richiama, anche indichiaramente, a venire elusa e smentita proprio laddove appare continuamente evocata. Innanzi tutto, dunque, v'è una materia che si ripropone senza sostanziali travolgimenti (e con non altissima variabilità combinatoria) dagli antichi testi francesi (che per antichità di composizione o di attestazioni, o per semplice ossessione archetipale da parte degli studiosi vengono consegnati al ruolo di capostipiti), agli intermediari franco-veneti, e fino agli esemplari toscani che chiudono la serie prima dell'età delle ottave d'oro, delle corone estensi, della sanzione umanistica. Tuttavia, di questo lungo intervallo dove tradizione vuol dire ripetizione, sfuggono i connotati temporali, le cronologie assolute e relative, e, in un giro ovviamente vizioso e condizionato, i rapporti di antecedenza, susseguenza, dipendenza.

Questo accade pure in casi apparentemente fortunati, com'è quello dei racconti delle imprese di Spagna, dove la possibilità di raffronti *in praesentia* con le fonti probabili o sicure dovrebbe limitare il campo del congetturabile. Ciò che però, concludendo un altro circolo vizioso, finisce per vanificare molti sforzi, è la disponibilità di non molto altro che dei testi stessi, di nulla che possa agganciare queste opere ad un cronologia esterna (citazione di fatti storici contemporanei, menzione in testi d'autore o sicuramente databili in cui vi siano riferimenti precisi a *quella* versione di un certo racconto) o alla biografia di un 'autore', onde si deve finire per ammettere "l'assoluta relatività del testo alla sua tradizione [*scil.* manoscritta], e pertanto ... [l'] improponibilità testuale e insomma ... [l'] impossibilità d'individuazione di cantari anteriormente alla loro prima attestazione, da assumersi paradossalmente come *terminus post quem* anziché *ante quem*" (De Robertis 1984, 9-10; cfr. pure De Robertis 1961, per la definizione di alcuni principi metodologici). L'affermazione di De Robertis, valida tanto come colpo, polemico, di rasoio, quanto per la proposta di un metodo pur minimalisticamente oggettivo, si può concertare con la tendenza, inaugurata da Dionisotti, a spostare verso un'epoca più tarda, e dal punto di vista della dinamica dei generi e dei gusti letterari, più problematica, l'intero asse della produzione dei cantari toscani in ottava rima.

Per quel che riguarda la *Spagna* (pubblicata dalla "Commissione per i testi di lingua nel 1939-40), se da un lato pare certo opinabile la risoluzione dell'editore Catalano, tributario delle osservazioni di Rajna sulla *Rotta di Roncisvalle* (Rajna 1870)², ad inferire dalle molte perturbazioni della tradizione manoscritta l'esistenza di un largo, e temporalmente esteso, arco di intermediari, dall'altro, e prima di appigliarsi all'oggettività delle prime attestazioni, occorrerebbe una più attenta revisione e ricostruzione di tutta la tradizione manoscritta e a stampa (almeno per le due *principes* in 37 e 40 cantari), a meno di non voler vedere in ogni testimone, che spesso differisce dagli altri non per semplici corrottele, ma per varianti non liquidabili come interpolazioni, una versione o redazione differente, moltiplicando in questo modo i testi fino all'eccedenza delle possibilità di sistemazione e classificazione. D'altra parte, ogni considerazione basata sul pur accurato e dovizioso apparato di Catalano viene ad essere condizionata da scelte motivate dalla prospettiva cronologica assoluta e relativa adottata dall'editore (in breve: la redazione in 40 cantari precede quella in 34, e va ascritta, all'incirca, al sesto decennio del '300). Appare inoltre opportuno che ad una nuova *recensio* della tradizione si accompagni un esame delle caratteristiche linguistiche e del colore dialettale delle redazioni siccome delle varianti, onde

verificare le affascinanti suggestioni 'geostoriche' fornite da Dionisotti.

La riconsiderazione delle questioni redazionali dei testi della *Spagna* condotta da Dionisotti è, ça va sans dire, argomentativamente solidissima, ma non è forse un caso che l'unico punto di sostegno basato su fattori puramente esterni, cioè relativi alla trasmissione, sia l'improbabilità di poter vedere nell'incunabolo veneziano del 1488 (capostipite di tutta la tradizione seriore, ma dipendente, a detta di Catalano, da altro incunabolo giuntoci mutilo e non datato) la tardiva restaurazione della versione in 40 cantari che Catalano pretendeva essere quella originaria (cfr. Dionisotti 224). Gli altri argomenti su cui fa forza Dionisotti sono tutti riferibili o a osservazioni sulla maggiore prossimità stilistica della *Rotta* a cantari (il *Fierabraccia*, il *Rinaldo*) riferibili ad una "zona e maniera, attigua e affine ... alla zona e maniera dei cantari franco italiani" (Dionisotti *ibid.*); o al richiamo a quella regolare tendenza al "rimaneggiamento estensivo dei testi" (*ibid.*) proprio dell'età delle prime messe a stampa. Quest'ultima tendenza mi sembra invero operante da ben prima, visto che la versione in 40 cantari è testimoniata in manoscritti di qualche decennio precedenti (ma Catalano non azzarda datazioni precise per i codici Parigino e Laurenziano), in forma talora più 'pura', talaltra invece contaminata per la sostituzione di alcuni cantari con quelli della versione in 34 (ma il totale è, stranamente, di 40 unità nel Riccardiano 2829, di 39 nel Corsiniano 44.D.16 e nel cod. It.395 della Biblioteca Nazionale di Parigi, come se esistesse una misura stabilita a cui approssimarsi).

Proprio un riesame di questi manoscritti appartenenti al ramo spurio della tradizione (famiglia ? nello stemma di Catalano) potrebbe illuminarci sulla natura contaminatoria o evolutiva (estensiva) di tali anomalie. In mancanza di questa indagine, mi permetto solo di osservare come ben strano sembri che la tendenza espansiva abbia operato, per così dire, selettivamente, e che si sia arrivati ad un ibrido qual è la *Spagna* in 37 cantari dell'incunabolo bolognese del 1487. Pur supponendo, con Dionisotti, che la parte accomunante la versione in 34 cantari a quella di 37 (il duello di Orlando e Ferraù narrato in 2 cantari anziché in 5) denunci l'originarietà emiliana del testo in 34 unità (quello del manoscritto della Biblioteca Civica Ariostea di Ferrara), resta non spiegabile per quale ragione l'estensore bolognese abbia percepito la diversità della parte finale della versione antica (quella isolata, nell'edizione Catalano, come *Rotta di Roncisvalle*)² rispetto alla moderna in 40, e non, contestualmente, la differenza di estensione tra quanto si apprestava a stampare e il testo da cui aveva tolto la parte finale. Inoltre, se è vero che lo stampatore bolognese della *Spagna* "non avrebbe annunciato nel titolo i

suoi trentasette cantari se avesse saputo dell'esistenza di un testo più ampio" (Dionisotti 223), da ciò dovrebbe arguirsi che i 37 cantari furono messi assieme non per la stampa (poiché ci si sarebbe accorti della possibilità di riprodurre anche la versione più lunga del celebre duello), ma che tale misura (non necessariamente ibrida, ma magari attestante una fase elaborativa intermedia) già si trovasse in qualche manoscritto, o, più improbabilmente, stampa, a noi ignoti o perduti. Ed obiettare che la scelta di ibridare e non riprodurre l'intero testo maggiore potesse giustificarsi per un mero calcolo economico, per la "presunzione che quella offerta di trentasette cantari fosse allettante, superasse cioè quel che i lettori di Bologna e dintorni potevano attendersi" (*ibid.*) implica un voler restringere eccessivamente la circolazione della redazione maggiore in 40 cantari che, stampe a parte, è anche la più diffusa nei manoscritti (e sembra estremamente improbabile che si sia mai operata una selezione tra manoscritti da tenere o buttare secondo un criterio di lunghezza).

Venendo ora all'esame del testo, è importante notare che l'operazione estensiva che ha dato origine alla *Spagna* in 40 cantari è avvenuta sì "allargando e sfogliando", come reputava Dionisotti (237), ma anche, in misura limitata ma nondimeno significativa, selezionando, escludendo certi motivi e attenuandone altri, in direzione talvolta concorde a quella in cui entrambe le Spagne, maggiore e minore, si muovono rispetto all'*Entrée de Spagne*.

Un primo esempio ci è mostrato da quanto nel passaggio dalla minore alla maggiore accade a Lanfusa, madre (diabolica ed amorosa) di Ferraù, poiché laddove nel *Combattimento*³

Lanfusa al suo figliol se ne fu ita
chinossi con le man per aferarlo
con l'onglie ch'ela aveva ne le dita
e' cominciava tutto a disbradarlo" (*Combattimento* I, 18)

nella *Spagna*, dove oltretutto appare senza nome, ella si limita a lacerare l'armatura e si arresta appena vede la giubba da lei stesso cucita, e la ferita sul pettignone, marchio di riconoscimento perché solo nel punto corrispondente era inefficace la fatagione achillea del corpo di Ferraù.

Per ciò che concerne il ripristino della dismisura triduana che il duello tra Orlando e Ferraù aveva nell' *Entrée*, ridotta ad un solo giorno nel *Combattimento*, mi sembra non possibile decidere tra il crederla un ritorno alla fonte (l'*Entrée*), o una estensione indipendente.⁴

Differenza ben più ragguardevole è la totale assenza, nella 'maggiore', del-

l'episodio dell'innamoramento di Candia, figlia di re Marsilio, per Orlando, che occupa le ottave 4-27 del cantare II della *Rotta*. Ella, già invaghita del conte per fama, chiede al padre il permesso di partecipare all'ambasciata di Bianciardino presso Orlando onde "vederlo e amarlo". Marsilio accetta senza alcuna obiezione. La vicenda, oltre che per il probabile influsso sulla caratterizzazione di Orlando in situazioni galanti (cfr. Franceschetti 250), è ragguardevole anche perchè introduce un inusitato elemento (pur purgatamente) erotico nel poema e, con esso, l'unico esempio di descrizione di una figura femminile:

El re Marsilio avea in sua masone
una sua figlia che de tal mestieri
trovata non sarebe in Paganía
sì savia né di tanta legiadria (*Rotta* II 4, 5-8)

Le soe belleze non avean fondo! (6, 8)

Vestita è di porpora e or fino
in sun un palafren bianco e portante,
bianca e vermiglia, e biondo avia sou crino.
Mai non fu donna di belleze tantel! (7, 1-4)

Altrove, Candia suscita addirittura l'apparizione di una metafora, per giunta amorosa:

Orlando seppe de cui era figlia
disse: - Raina, io son a vostra posta -,
Po' pese 'l brazo alla rosa vermiglia. (12, 1-3)

Ed è questa, notevolmente, seria infrazione alla normalità di un dettato stilistico dove la metafora, e *massime* di questo genere (lessicalmente, poiché affatto amorosa, e tropologicamente, perchè sostitutivo del suo tenore appena anticipato per attributo: "raina"), è del tutto esclusa a favore del modello-similitudine tradizionalmente pertinente a quest'epica. Si noti, inoltre, lo sforzo di adoperare il ben povero armamentario elocutivo ad una costruzione abbastanza ricercata nell'ott. 7, con la sequenza imperfettamente chiasmica *porpora-or fino-bianco/bianca-vermiglia-biondo*, ripetendo gli aggettivi-metafore per abiti e cavalcatura, e per la persona. Sembra quasi di potervi avvertire una pallida eco della descrizione di Dionès nell'*Entrée*:

La char oit blanche come nif desendue,
 Color vermoil come graine vendue,
 Boche petite, danteüre menue,
 Oil oit riant, qant ert plus ireschue;
 Sa blonde crine ne vos ai manteüe;
 Soz ciel n'a home, tant ait chiere barbue,
 Ne la querist avoir en si braz nue. (12555-12561)

Riguardo a Dionès, il suo personaggio, privo di nome, è anche nella *Spagna*, dove però non merita più delle solite iperboli:

Questo Soldan, di cui la terra è tutta,
 ha una figlia che è tanto bella,
 che quella per cui Troia fu distrutta,
 non credo avesse bellezze quanto ella.
 In lei non è niuna fattezze brutta;
 ogni virtù par che riluca in quella. (XV 22, 1-6)

E battezzossi ancora quella dama
 Che del Soldano si era figliuola,
 ch'era più bella che un fior di rama,
 gaia e amorosa più ch'una viola. (XX 20, 1-4)

Soprattutto, è sparita ogni traccia di sensualità, e pure l'amore di questa donna per Orlando è appena accennato ("e quella dama gli rendeva onore/assai perchè gli avea già posto amore" XX 26, 7-8; "... – Togli,/portala [una sopravesta] per mio amore questa fiata" 31, 5-6). Non v'è poi traccia del lamento amoroso di Dionès (*Entrée* 13665-75), né questa donzella provoca quel turbamento che rimmemorava a Roland della sua Aude cfr. 12562-64). Con immediata vocazione al vicariato, la figlia del Soldano della *Spagna* chiede ad Orlando di essere data in sposa ad un suo barone, e al rifiuto di Ugone, si accontenta del fratello minore Ansuigi (non si sa se e come questo avvenisse nell'*Entrée*, che nel punto corrispondente presenta una lacuna considerevole).

Quello di Candia non è il solo episodio con donne della *Rotta* a mancare nel poema 'maggior'. Appena accennato nel poemetto è l'invio, insieme alle vettovglie fornite da Marsilio, di "più donne mondane/se paladini o verun de brigata/avesser voglia di cose mondane" (III 45, 2-4). Al di là della povertà di risorse espressive in fatti di mondo che costringe qui l'autore alla rima tautologica, va ricordato come tanto l'episodio di Candia, quanto questo delle meretrici non attingono alla *Chanson de Roland* ma ad altre

(probabili) fonti che la redazione 'maggiore' sembra, o vuole, ignorare. A tutt'oggi non si conoscono tali fonti, ma è da tenere in conto il confronto, proposto da Catalano, con il poemetto provenzale *Roland a Saragosse*, dove la moglie di Marsilio si innamora di Orlando, o con il *Viaggio di Carlo Magno*, dove una figlia di Marsilio di altro nome (Gaidamonte), pur essa innamorata, cerca di soccorrere e salvare Orlando. Per la faccenda delle meretrici, lo stesso Catalano propone raffronti con lo pseudo-Turpino, e, ancora, con lo stesso *Viaggio* (cfr. "Introduzione" 147).⁵ Nella prospettiva di datazione accolta da Catalano, è ovvio che per il *Viaggio* non si proponga neppure un rapporto di fonte,⁶ ma alla luce di più recenti riconsiderazioni cronologiche, da Dionisotti in poi, varrebbe la pena di approfondire la questione.

Ciò che si è osservato sopra non è privo di valore qualora si voglia definire in un quadro più preciso di quello della mera "estensione" il rapporto tra le due versioni della *Spagna*. Per Rajna e Catalano era stato l'autore della *Rotta* a ridurre e contaminare il testo della *Spagna* con fonti allotrope (non individuate) e invenzioni autonome, con fedeltà alla *Chanson* talvolta maggiore, talaltra minore, del poema in 40 cantari. Ma per noi ora, concessa l'anteriorità della *Rotta*, il problema si complica, piché dei tagli effettuati in presenza di un'operazione estensiva non sono fatti privi di interesse. A questo punto, però, non risulta ben comprensibile perché Dionisotti voglia vedere proprio nella *Rotta* "l'immagine di un fondo e remoto lago" rispecchiante un momento in cui la "contaminazione della materia di Spagna con le gesta di Rinaldo non soltanto non era avvenuta ma era impensabile ancora" (241). So bene che la limitatezza degli esempi sopra proposti non invita a valutazioni troppo impegnative; ma appare chiaro che solo una maggiore varietà tematica in cui, oltre alla "semplice vicenda, umana e fatale insieme" che Dionisotti ammira nel finale della *Rotta* (*ibid.*), vi è anche l'apertura all'erotico e al giocoso (insomma, la rottura del tono unico epico), può preparare un terreno più adatto ad un eventuale innesto testuale. Quanto poi la *Spagna* maggiore "confluisca nel maggior corso del poema italiano del Quattrocento" (*ibid.*) di contro alla *Rotta* "remoto lago", è cosa tutta da dimostrare, e soprattutto da specificare, poiché, guardando al solo saccheggio tematico, non sono certo le parti della redazione 'minore' assenti nella 'maggiore' a sottrarsi al bottino: anzi, come è stato notato, esse talvolta indipendentemente fruttificano (cfr. Franceschetti, *loc. cit.*). Ciò che semmai la *Spagna* 'maggiore' ha dalla sua parte, in questa "confluenza nel maggior corso", è semmai l'aver essa costituito un perfetto, organicissimo antimodello, l'aver portato un esempio di genere al massimo livello di compiutezza

formale e tematica negli *scriptoria* sui cui prodotti le 'corone' medicee e poi estensi cominceranno a far opera di raschiatura e riscrittura; luoghi dove la mareria di Spagna consegnata alla *Rotta* non era certo assente. Perchè se una tipicità della *Spagna* 'maggior' è evidente, essa è l'assoluta uniformità tematica e strutturale di una narrazione organica e rispondente alla misura delle fonti primarie (la *Chanson de Roland*, cui si riporta eccedendo i limiti della *Rotta*; l'*Entrée*, per il duello tra Orlando e Ferraù), e considerevolmente monotona negli artifici rappresentativi ed elocutivi.

In un volume che si segnalò per intelligenza d'impianto e di metodo, e perspicuità esemplificativa, Maria Cristina Cabani ha individuato e categorizzato un ampio codice di invarianti formali del genere 'cantare', trasversalmente e sincronicamente esplorato. Partendo dunque da questo ricco ed accurato inventario, sarà più agevole tentare di chiarire secondo quali principi e fini l'autore (se si preferisce, il compilatore) della *Spagna* in 40 cantari abbia selezionato e riprodotto certi elementi della tradizione. Questo studio servirà d'ora in avanti come riferimento e contrappunto per i tratti distintivi che cercherò di enucleare dal nostro cantare. Un autentico tratto peculiare della *Spagna* 'maggior' nel panorama dei cantari nel suo tipo di vernacolo è l'assoluta regolarità dell'impiego di un tipo unico di formule di esordio e di congedo. I 40 cantari iniziano sempre con una invocazione ad una persona divina: a Dio padre e creatore, nella maggior parte dei casi, o a Dio padre che subito diventa Cristo crocifisso, con una certa disinvoltura trinitaria che passa o no per l'incarnazione; meno spesso ci si raccomanda alla Vergine, a cui vengon chiesti ispirazione e soccorso per l'opera di elaborazione/citazione (mettere in rima, "distendere", "disporre") della "bella storia". Diversamente dalla *Rotta*, dove le invocazioni dei primi 5 cantari compongono un piccolo ciclo mariano-cristologico (o "polittico" per Dionisotti, 233), vera narrazione parallela ed indipendente nei limiti di un peritesto (qui valga la finzione recitativa) istituzionale, nella *Spagna* tali esordi non sono né interrelati, né hanno rapporti (informativi, indiziari o quant'altro) con il racconto, come invece accade nell'esordio astrologico del cantare VI della *Rotta*. Le formule di congedo, altrettanto regolari (con una semplice antipazione di appena due versi nel penultimo cantare, e naturalmente la mancanza nell'ultimo), sono similmente invocate, esprimendo auguri per l'uditorio senza che si rimandi a temi di cui si è discusso (si guardi, in molti altri testi, all'uso di forme gnomiche, per esempio contro i traditori, alla fine di un cantare in cui di traditori si è parlato). Mentre le invocazioni di esordio mantengono, nella maggior parte dei casi (27 su 40) la misura dell'ottava, i congedi non eccedono mai il distico finale dell'ultima stanza. Il conge-

do agisce in sostanza come puro e semplice segnale della chiusura del discorso, o meglio, come segno ulteriore della diversità e non sovrapponibilità tra narrato ed enunciazione di esso, in termini più esatti, per spaccare il capello secondo la tassonomia prediletta dagli strutturalisti di una volta, "discorso" e "storia" (cfr. Benveniste e Rousset).⁷ Nelle parole di Benveniste, qui utilissime per intenderci, ci troviamo di fronte ad una locuzione enunciativa che presuppone un parlante ed un uditore: il congedo dunque si addossa un carico allocutivo talvolta ridondante, che crea quasi un ridondante teatro di spettatori divini evovabili in ogni 'piazza' udente o leggente:

Or udirete, che *Dio* vi conduca,
signor, la storia nell'altro cantare.
Io prego *quell'Iddio*, ch'è d'onor degno
Che ve riposi nel beato regno. (XXIV 46, 5-8)

Via cavalcando, va pensoso e tace'
racomandandosi a *Dio* onnipotente.
Nell'altro canto dirò, se a *Dio* paice,
come Ghion ferito sì dolente
tornò a Carlo Mano a Pampalona.
Sempre vi guardi *Cristo* la persona. (XXVI 50, 3-8)

Alla formula introduttiva segue sempre (fa eccezione il solo cantare VIII) un breve riassunto, che talvolta consiste in niente più che in un'allusione a quanto narrato nel cantare precedente;⁸ riassunto a sua volta preceduto o seguito in vari casi (12 su 40) da un'anticipazione su ciò che ci si appresta a narrare. La formula dicongedo è a sua volta introdotta (con le sole eccezioni già discusse), da un'altrettanto breve anticipazione (talvolta limitata alla sola segnalazione di un seguito narrativo) della materia del canto successivo.

Sulla natura e funzionalità di tali invarianti va rilevato come essi non solo siano (come giustamente ravvisa Cabani), presunte "marche di oralità", rinviati alla successione delle *séances* dello spettacolo canterino (perciò orientate, direi, verso il momento performativo e non compositivo), ma elementi perfettamente efficaci anche in un testo ad esclusivo uso di lettura, ed indispensabili, com'è stato detto per l'*Innamorato* e *a fortiori* si può dire per la *Spagna*, "a chi compia del poema una lettura episodica e discontinua" (Franceschetti 13).⁹ Riguardo al rapporto tra tali narrazioni ripetitive col resto del racconto, è del tutto condivisibile l'opinione di Cabani secondo cui tali "anacronie narrative del cantare ... non turbano l'ordine dei fatti ma piuttosto lo sottolineano e lo rafforzano" (Cabani 156). Però, e pescando dalla

stessa gamma di termini narratologici impiegati dall'autrice, io parlerei di analessi e prolessi ripetitive; procedimenti che appartengono alla stessa classe di artifici quali i ricordi di fatti già noti al narratario, o le profezie avverate. Si tratta dunque di elementi più economicamente definibili come anaforici, nel primo caso, e cataforici, nel secondo, ovvero espedienti che mirano ad assicurare le leggibilità del testo, in termini di agile decodifica consentita dalla ridondanza, e di ascrivibilità ad un universo di forme fisse e tradizionali agevolata dal carattere ripetitivo e formulare.¹⁰ Si noterà inoltre che, non dissimilmente dalle invocazioni e dai congedi, riassunti e preannunci, nella *Spagna* (dove occorrono regolarissimamente), funzionano da operatori di simmetria, tanto nell'aggancio alla linearità del testo (il prima e il dopo), quanto sul piano intero ed inclusivo della comunicazione (con il dedicatario delle invocazioni chiamato a proteggere tanto il narratore quanto il narratario). Inoltre, va rilevato come sia le analessi sia le prolessi non riguardano tanto il rapporto tra storia e racconto, quanto, come s'è anticipato, l'atto discontinuo del narrare e dell'ascoltare, o leggere, un testo che va ricostruito segmento dopo segmento. Riguardo alla posizione del narratario, l'anticipazione non tanto attenua la *suspense*,¹¹ quanto piuttosto predispone emotivamente l'attesa di un seguito che egli con tutta probabilità conosce: essa è perciò un segnale d'inizio di un rituale agnitivo non dissimile da quello in cui si è coinvolti assistendo ad un quadro di una sacra rappresentazione, di cui il finale e la peripecia sono noti *ab origine*.

Anche in altri, casi occorrenze formulari che dovrebbero, istituzionalmente, segnare una discontinuità di *ordo*, finiscono per sottolineare semplicemente l'esistenza dell'atto narrativo e, in qualche caso, la presunta *performance* che si pretende esserne la forma. Così è per quei passi in cui il discorso (cioè la locuzione in cui si esplicitano l'io e il tu) ruba lo spazio al racconto, per sottolineare l'emozione del narratore ed indurla una simile nel narratario (tra i casi innumerevoli mi limito a segnalare quello particolarmente in rilievo in XXXIX 15-16), casi in cui pure si attiva quella "funzione testimoniale" definita da Genette (sulla scorta delle funzioni comunicative di Jakobson; cfr. Genette 1976, 304) e richiamata da Cabani in ordine ai procedimenti di "autenticazione della storia" (121-34). Da considerare inoltre sono quelle formule che Cabani denomina "indicazioni di regia" o "trapassi narrativi". Sottolineerei, a riguardo, che questi procedimenti, nella *Spagna*, servono quasi sempre a staccare l'attenzione narrativa da un personaggio per cui si preannuncia un tempo 'morto' (e 'morto' all'azione, in un racconto veloce com'è il nostro, vuol dire morto al testo, dato che i momenti di sosta o stasi non diventano pretesti per descrizioni o narrazioni di novelle)¹² e vol-

gerla ad un altro personaggio che sta per compiere qualcosa di più rilevante.¹³ Talvolta, come nota la studiosa, tali trapassi sono del tutto demotivati.¹⁴ Tuttavia, più che di “gusto della regia”, parlerei di necessità della (pseudo)-*performance*: tali “metalessi” (cfr. Genette 1976, 282-85) servono piuttosto a richiamare all’attenzione del narratario sul fatto che di un altro personaggio, pur non distaccato nello spazio e nel tempo, si sta parlando. Esse potrebbero quasi leggersi come auto-didascalie di tipo teatrale: annunciano quale personaggio è di scena, ed essendo la scena quella puramente verbale del narratore, quale personaggio questi stia mimando e rimando: qualcosa di simile, dunque, ad un surrogato della riconoscibilità fisica che ogni teatro assicura. Tra tante ‘marche’ di oralità esibite con spudorata finzione, per una sorta di *hysteron proteron* tra composizione e recitazione, ecco dunque un vero ‘relitto’, di cui un pubblico anche di soli lettori, ma di lettori forse non troppo disinvolti, aveva agio di giovare ancora. E non è forse un caso che proprio nell’opera dei pupi, testimone superstite di altro remoto innesto tra oralità e scrittura, la battuta del personaggio viene preceduta dall’enunciazione, a voce più bassa, del proprio nome. Non avrei comunque riesumato la questione dei relitti, o della artata esibizione di essi, se un altro caso, meno evidente ma non però trascurabile, non offrisse un perspicuo riscontro. Occupandosi dei riassunti iniziali dei cantari, e del trapasso da questi alla narrazione vera e propria, Cabani toglie un esempio dalla *Spagna* che converrà riesaminare:

Signori, io dissi nell'altro cantare
che Carlo nello stormo doloroso
era già intrato, e dissi chiaro e scorto
com'egli *avea* Balugante *morto*.

Va Carlo per lo stormo *combattendo*. (XXXIX 2, 5-8; 3, 1)

Secondo l'autrice, ciò che qui accade è che da una situazione di “sfondo”, quale quella ricostruita dal riassunto, si stacca, al tempo (verbale) presente, la narrazione (Cabani 166). Per una caratterizzazione più pertinente alla *Spagna*, tuttavia (e non si dimentichi che Cabani ha per oggetto la letteratura canterina come genere, e non un singolo testo), si dovrebbe precisare questa nomenclatura, cosa resa agevole dal fatto che Cabani si appoggia a Weinrich, e alla sua teoria dei tempi verbali; teoria (o classificazione) orientata dalla distinzione tra “narrazione” e “commento”, e, all'interno della “narrazione”, tra “sfondo” e “primo piano” (Weinrich 37-74, 125-46 e *passim*). Ritornare alla più completa articolazione di Weinrich consente dunque una

maggiore precisione,¹⁵ anche tenuto conto di quanto lo studioso tedesco sosteneva a proposito della valenza "commentativa" dei riassunti (cfr. Weinrich 57-61). Tornando al nostro caso, rileverei come lo stesso 'stacco' al presente può avvenire anche a partire da un sommario al passato remoto (tempo narrativo di primo piano, e non di sfondo come il *piucheperfetto* del caso precedente):

Signori, io vi lasciai nell'altro dire
quando Sofrisso *entrò* nella battaglia
con baron diecimila al suo seguire,
duchi, amiranti e baron di gran vaglia.
Orlando *vede* quel pagan ferire
sopra sua gente e fare sì gran taglia;
degli speroni Vegliantino *punse*,
dove Sofrisso era, quivi *giunse*. (XXXIII 2)

Signor io feci punto all'altro dire
sì come Carlo *partì* da Nerbona
per voler con sua gente in Francia gire;
forte *cavalca* e con dolore sprona;
già non gli *può* l'iniquità uscire
contra di Gano pessima persona. (XL 3, 1-6)

Si veda infine quest'ultimo esempio, dove il riassunto trascorre in una sorta di analessi integrativa che lo completa col racconto di circostanze non ancora narrate ma strettamente pertinenti a quelle riferite nel sommario:

Signori, io dissi nell'altro cantare
sì come Orlando *uccise* la versiera
e come *fece* i suoi baroni armare
e 'n sulla torre *pose* la bandiera;
i suo baron *fece* alla porta stare,
tanto che *scese* dalla torre altiera;
poi alla stalla *andò* co' cavalieri
e *sellar* tutti quanti lor destrieri.

Ciascun *coverta* bene il suo destriere;
poi *montaro* a cavallo tutti quanti. (VII 2; 3, 1-2)

E, nell'ultimo esempio, si noti come un solo verso alla ripresa della narrazione si trovi al presente, quasi a limitare la sua funzione a quella di semplice distacco (si confronti pure il succitato caso di XXXIII 2). Questi passaggi sono piuttosto insoliti: 4 su 40; in tutti gli altri l'inizio della narrazione

avviene con normali tempi narrativi, pur nella sostanziale anarchia distributiva di perfettivi e imperfettivi, spesso non chiaramente determinati né dal valore strettamente aspettuale, né da ragioni narrative o stilistiche. Ma ciò a cui si assiste nei quattro casi esaminati non è, appunto, una messa in rilievo narrativa o stilistica, quanto piuttosto il sopravvivere di un altro 'relitto' di (fittizia) oralità. L'opposizione tra perfetto-piucheperfetto e presente non è dunque opposizione tra *tempora* pertinenti a diverse messe a fuoco (piucheperfetto=sfondo; perfetto=rilievo; presente=commento), ma distinzione tra tempi in senso cronologico: *times*, non *tenses*. Il passato si riferisce *verbatim* a quanto era stato narrato precedentemente, nell'altra seduta (o, come nel caso di VII 2, 7-8, a quanto può essere reputato un annesso di quanto già narrato): esso non riguarda il rilievo del "racconto", la selezione di merito in esso operata sui fatti della "storia" narrata, bensì le articolazioni della "narrazione".¹⁶ Il dire, dunque la *performance*, acquista rilievo sul narrare inteso come semplice informare: il canterino segnala il ritorno della storia sulla scena del racconto.¹⁷

Un altro degli atteggiamenti ricorrenti di questo narratore merita attenta considerazione. Si tratta di quell'abitudine comune a tutti i compilatori, o canterini, o perchè no, autori, di riferirsi al proprio lavoro come mero mettere in rima, disporre, raccontare una storia scritta da un autore e consegnata ad un libro, cui peraltro si ricorre ogni volta che si voglia legittimare quanto si dice, anche la cosa più strana (non direi 'probabile', perchè è molto dubbio quanto i narratori di piazza o di leggìo volessero o potessero *probare*). Non è il caso di passare in rassegna i casi innumerevoli in cui tali "funzioni testimoniali" occorrono, e si può rinviare ai puntuali elenchi forniti da Cabani. A tutto ciò si aggiunge, talvolta, sempre per far credere che la storia sia vera, l'indicazione di vari dettagli: nomi di luoghi, date, numero di armigeri, ecc.; anche questi con frequenza molto alta e regolare. Qui tuttavia devo dissentire dalla studiosa perché, a mio parere, far credere non significa "rendere credibile" e tantomeno, come ella pure sostiene, "creare una verosimiglianza". 'Verosimiglianza' è una parola iper-signata, che reca in sé tutta una storia di cultura, e non si può riferirla ad una temperie artistica ed ideologica che mirava ad autenticare, parafrasando Ariosto, il "vero ma non però il credibile". Non è la mia di una precisazione dovuta a puro zelo nomenclatorio: l'assoluta noncuranza-non pertinenza del 'verosimile' nella cultura di cui il cantare è parte sottintende un atteggiamento che proprio questo prodotto letterario pare magnificare e realizzare in forma emblematica. Come scrive Genette, "la differenza tra racconto 'arbitrario' e racconto 'verosimile' dipende soltanto da un giudizio che in fondo, di qualsiasi ordine

sia, rimane sempre esterno al testo ed estremamente variabile" (Genette 1972, 46). Il verosimile, dunque, sussiste nel momento in cui il testo stabilisce una relazione con presupposti morali e culturali condivisi da autore e pubblico, e basati su categorie di giudizio che pervengono all'ambito letterario solo in seconda battuta. Entra in gioco, così, "un rapporto di implicazione tra un comportamento particolare attribuito ad un certo personaggio e una certa massima generale [riguardante cioè i comportamenti umani] implicita e universalmente riconosciuta" (Genette 1972, *ibid.*). Tale rapporto con le massime, con l'ideologia, con il sistema dei valori del senso comune si attua, a livello testuale, in relazione di rinvio ai codici propri di un canone letterario e ed al contempo etico. Come precisa Chatman, "la verosimiglianza è il prodotto di un *corpus* o di una 'intertestualità' (di qui la sua oggettività)" (Chatman 49).

Nel caso dell'opera che stiamo esaminando, ma il discorso è del tutto generalizzabile, tali 'intersoggettività' e 'intertestualità' sono, al di là delle apparenze, del tutto al di fuori dell'orizzonte culturale e della mentalità che inquadrano produzione e ricezione del testo. I motivi sono riassumibili in due punti essenziali: la direzione tutta all'interno della tradizione propria (come genere e materia) che assume la referenza intertestuale in opere come la *Spagna*; l'assoluta esclusione di ogni rapporto con i *topoi* esperienziali ed esistenziali del lettore. Il segno testuale più appariscente del primo aspetto ora distinto è proprio nel continuo richiamo all'antigrafo narrativo: 'storia', 'libro', 'autore', sono immobilizzati nell'assoluta unicità ed univocità della versione dei fatti, privi in tutto di agganci con l'esterno (storico, cronologico, ambientale). Anche il riferimento alla storia 'oltre' il testo non eccede mai i confini di una materia strettamente omologa ed in rapporto di antecedenza con le vicende narrate (si vedano i richiami alle gesta d'Aspromonte in I 24, 3; III 35, 8; VI 28, 4; XIV 12, 7; XXXI 34, 2 e XXXVII 8, 2), o i limiti un orizzonte anch'esso strettamente omologo o in via di omologazione (come per i numerosi riferimenti alla storia troiana, spesso convogliati in forma di analogia; oppure per le discendenze da Costantino: I 4, 2; XIX 11, 1; o da Alessandro: VIII 22, 2). In sostanza, l'ambito delle precognizioni richieste al lettore è tutto all'interno della stessa materia carolingia, sulla quale l'autore effettua un'ulteriore selezione topica, guardandosi da ogni sostanziale interferenza di tipo non solo bretone (si nomina solo un Merlino artefice di una fontana in XIV 40, 4)¹⁸ ma anche rinaldiano (e Rinaldo stesso è solo nominato, in XIX 11, 1, all'interno di una lunga rassegna che termina con gli eroi d'Aspromonte).

Si è prima notato come, espungendo certi motivi erotici presenti nella

Rotta, il compilatore della *Spagna* maggiore asseconda una tendenza riduttiva già presente nella stessa versione minore nei confronti dell'*Entrée* (come per Dionès che diventa mero pretesto di azione guerresca). Allo stesso modo, la *Spagna* sembra ignorare quegli innamoramenti di altre familiari di Marsilio narrati in quei testi che la mancanza di una indisputabile cronologia relativa ci costringe, per prudenza, a chiamare 'affini' (il *Viaggio*, il *Roland a Saragosse*). Un eguale disimpegno sembra mostrarsi nei confronti dei motivi e delle implicazioni religiose delle azioni degli eroi: non v'è traccia, nella *Spagna*, della lunga disputa teologica tra Roland e Ferragu nell'*Entrée* (3579-3984). Tutto è ridotto ad un reciproco tentativo di conversione che scandisce ed accompagna le fasi del duello, tentativo che ha successo nell'esiziale battesimo di Ferraù, pertanto acquisito (quasi per motivazione retroattiva di tanta virtù e cortesia), pur da morto, nel *pantbeon* degli eroi cristiani, eliminata ogni contraddizione tra suprema cavalleria e militanza in campo pagano. Anche i casi di altri personaggi, come Sansonetto, che danno prova non solo di virtù militare ma anche di cortesia prima dell'inevitabile conversione, mostrano che la contrapposizione tra cristiani e pagani è ben lungi dall'essere fondata su un'assologia di tipo manicheo. Come tutti gli eroi cristiani che vanno sconosciuti in Paganìa, anche Orlando ha da mostrarsi seguace di Macone, giungendo al segno di invocare alla trinità pagana la distruzione di sé, della sua schiatta, e della parte cristiana (XV 28, 2 e 29, 8). Sorprende però che l'autore non avverta il bisogno di bilanciare tali blasfemie con contestuali, nicodemiti esempi di pietà (e si pensi invece alla preghiera di Liones-Roland in *Entrée* 13631-13643). Ancor più significativo è che, diversamente dal poema franco-italiano, dove l'eroe protagonista si reca a fare devozioni nei luoghi della Passione (cfr. *Entrée* 14164 e sgg.), non c'è nella *Spagna* alcun riferimento all'essere, quei luoghi, Terra Santa, ed anche questo labile segno di distinzione geografica (il valore del luogo) si perde nella totale indifferenza resa definitiva dalle solite conversioni di massa. C'è comunque da notare, per inciso, come l'Orlando della *Spagna* subisca una sorta di inversione comica, resa in ogni caso poco rilevante dalla sua sempre superlativa caratterizzazione: mentre il Roland dell'*Entrée* arrivava al punto di introdurre le cortesie da desco al convivio del Soldano (13968 e sgg.), Orlando, per contro, in diversa occasione vi dà spettacolo di plebea ingordigia (XVI 8).

Un'analoga riduzione di compessità di senso e di implicazioni etiche e religiose mostra l'episodio dell'incontro con l'eremita Sansone: la forte misura di esemplarità che la vicenda umana dell'anacoreta aveva nell'*Entrée* (crimini contro il proprio sangue, richiesta di penitenza al papa, scelta del

romitaggio: cfr. 14837 e sgg.) è del tutto cancellata e sostituita con la perfetta omologazione, come "conte di valore", nel novero dei "buoni cavalieri" (XXI 12, 6-7). Anche il suggello tragico della profezia di morte per il protagonista del cantare lascia il luogo ad una semplice informazione, puramente *ad usum lectoris*, sulla salute di Alda e dell'oste. Né, nella *Spagna*, d'altronde, il succedersi dei miracoli biblicheggianti (passaggio del bosco in stile Mar Rosso, nutrizione per opera angelica, ecc.) si dispone in quella fitta sequenza di simboli (l'albero sulla fontana, le fiere "gentili" che si ritraggono) che scandisce la più ingenua ma nondimeno più intensa e complessa narrazione dell'autore dei *Fatti de Spagna*.¹⁹ Privata di una forte tensione in senso morale o devozionale, la progressione dei miracoli nel corso della *Spagna*, più che comporre un insieme di segni divini per sé significante e leggibile, diventa un mero dispiegarsi di macchine che risolvono la peripezia a danno dei pagani. Il diabolico, da parte sua, si trova pure ridotto al livello minimo, talora comico, degli esperimenti di negromanzia. Questa, pur di fonte solo pagana (in un caso ne è artefice Marsilio, in un altro Orlando che però usa un libro donatogli dal Soldano) - ed anche questo è segno di lontananza dalla materia rinaldiana - testimonia sempre in senso disforico per i pagani o per i maganzesi. Nel caso del diavolo Macabel che trasporta Carlo a Parigi dopo averlo informato del tradimento di Macario, la presenza diabolica serve anche a facilitare una certa gradazione comica del personaggio dell'imperatore: dopo aver visto dall'alto in volo tutti i suoi domini, Carlo è precipitato sulla scala del palazzo imperiale; segue la scena triviale del bastonamento del padrone da parte dei servi (XXI 50; XXII 13). Significativamente, manca nella *Spagna* maggiore l'apparizione in sogno del demonio a Gano, con conseguente istruzione sulle modalità del tradimento (*Rotta* III 7-12).

Se il compilatore della *Spagna* evita, come s'è visto, di implicarsi e compromettersi troppo con attenzioni religiose o moralistiche non strettamente necessarie alla dinamica della storia narrata (riservando proclamazioni di fede e pietà ai luoghi deputati della formularità di inizio e fine ed ai discorsi, più che alle azioni, dei personaggi), altrettanto egli sembra sfuggire, aderendo ad uno dei caratteri meno violabili del genere, ogni eventualità relazionale tra i fatti narrati e l'esperienza culturale ed esistenziale quotidiana del suo pubblico, ove questa non fosse strettamente limitata alla presumibile *competence* di conoscitore di gesta e cantari. Se una vera descrizione del personaggio è quasi sempre assente, sostituita dal fiorire degli epiteti iperbolici che nient'altro sottolineano se non l'ineffabilità della virtù e delle imprese in misura irriferribile all'umana esperienza (né più né

meno che in tanta letteratura devozionale), è d'altra parte notevole che in un mondo popolato da personaggi che sono valori assoluti sia impensabile che la ricorrenza di azioni devianti possa tradursi in notazione caratteriale. Astolfo, omaggiando il proprio *cliché*, arriva, nel *Combattimento* come nella *Spagna* maggiore, a sfiorare il tradimento (*Combattimento* 17; *Spagna* VI 26-36; 36-37) e, altrove nel maggior poema, a dare saggio di superbia e dissennatezza (XII 13-14), senza che tutto ciò si traduca in un'etichetta (non c'è posto per un temperamento lunatico in una scala di meriti che va dal maggiore al massimo): compiuto il gesto scortese, egli torna ad essere barone di perfette virtù. Allo stesso modo, lo si è già detto, non lascia traccia nella caratterizzazione di Orlando la diversione dal galateo prandiale sopra ricordata: forse è da mettere in conto un'opposizione a distanza con la frugalità dell'eremita Sansone, ma non bisogna però dimenticare che tale distanza, da parte di un lettore con ben scarse attitudini ricorsive quale doveva essere quello 'medio' della *Spagna*, andava misurata con ben diverso metro, tale da rendere improbabile il raffronto (e con questo non voglio inferire che il 'lettore medio' fosse di limitata cultura: è semmai il livello del testo ad implicare od orientare il modo della lettura, ed il grado di attenzione). Tuttavia, anziché dal voler mostrare un tratto di comune umanità che permettesse a chiunque di rispecchiarsi nell'eroe, quella scena sembra più motivata dal tentativo di creare contrasti e di esagerare, nel bene o nel male, ogni tratto pertinente a quell'eroe, forse con l'intenzione di strappare una facile risata (e si pensi agli attributi di goffaggine che la tradizione rende tipici di Orlando).

Pur dove l'uso insistito dell'analogia e del paragone di tipo quotidiano sembrerebbe istituire una relazione con l'esperienza comune, il risultato è esattamente l'opposto, e finisce per marcare ancor più l'impredicabilità dei termini domestici per la dismisura dell'eroico; nelle parole sempre perspicue di Cabani, la similitudine è "figura continuamente negata e sempre sconfinante nell'iperbole, che sembra costituire l'unica forma di rappresentazione della realtà nell'universo canterino" (101). Sempre più distante dal giudicabile, dal raffrontabile e rappresentabile, l'organizzatore del racconto fugge il probabile (ma quale esso sarebbe?) e si rifugia nel, mi si scusi l'ingenua figura, *provabile*, nell'attestazione pseudo-documentaria della fonte storica e veridica, ingiudicabile e ostensibile all'occorrenza, laddove per un giro vizioso l'incredibile e il testimoniabile si rispecchiano, come nel paradosso del dio crocifisso evocato lungo tutto il poema (un mondo intero al di qua dell'ironia ariostesca sull'orografia di Lampedusa!).²⁰ Ma se quel Dio comportava l'imperativo dell'imitazione, le figure degli eroi delle gesta di Spagna

non attingono la forza e la ragione degli *exempla*, e giacciono in un cronotopo distante che si può solo ammirare e non esperire, riconoscere e non imitare, né identificare con sé. In questi casi, come vuole Jauss, "l'ammirazione come identificazione normativa con l'eroe perfetto o con il 'modello' viene oggettivata esteticamente e scade nell'atteggiamento istituzionalizzato della spettacolarità, della soddisfazione o del piacere dell'insolito" (42). Ma poiché quelle imprese spettacolari furono, come insistono i narratori, vere ed autentiche, esse poterono lasciare qualche traccia, magari cancellata e non più esistente al tempo del lettore. Ma tante tracce, comunque, avevano forzato i limiti del tempo eroico (quanto remoto, quanto distinto?) per pervenire a quello degli uomini, tra le innumerevoli orme d'Orlando, elmi, capi, stronzi e spade, che se ancora durano ai nostri giorni, ben più numerose dovevano segnare la geografia e la toponomastica nell'età dei cantari:²¹

Perchè di Ferraù fosse menzione,
a piè del ponte, dove fé mancarlo,
un monimento fé di marmo fare
e intorno intorno lettere intagliare,

Le qual dicean: - qui giace Ferraù
che fu più forte ch'altro saracino
e in sua persona ebbe tanta virtù
che vinse a giostra ciascun paladino
fuori che Orlando, da cui morto fu
in su quel ponte e fattovi meschino:
trentasette baroni avea pigliato,
tutti i miglior che Carlo avea menato - .

E sopra il monimento ha un mulino
Ch'era in quel luogo, dov'egli è per certo:
che si vegga l'avello i' non declino,
però che potrebbe esser ricoperto.
La terra avalla per ogni camino:
perciò io credo ch'ello sia coperto. (VII 28, 5-8; 6; 7, 1-6)

Non è facile rinunciare a credere che proprio a quaste tracce del tempo dei cavalieri nella geografia e nell'immaginario della civiltà dell'epica guardava il genio parodico di Ariosto quando dal "tempo che avalla" fece riemergere non le vestigia della virtù antica, ma il sommo disvalore che insanguinava i suoi propri tempi, le armi di Cimosco. Molto si potrebbe discutere, infine, su quale sia la via per la quale la *Spagna*, nelle parole di

Dionisotti, "largamente confluisce nel maggior corso del poema cavalleresco italiano del Quattrocento" (cit.) e, aggiungerei, del Cinquecento. Forse è più facile ricordare che l'aspetto sotto il quale essa si presentò agli autori dei poemi seriori non fu certo quello di un anello di congiunzione col passato (ché ciò neanche meritava di considerarsi), quanto piuttosto quello di una *summa* delle gesta di Spagna sommanente depurata di molte di quelle declinazioni erotiche (quanto mai diverse dall'erotismo dell'*Innamorato* o del *Furioso*), devozionali, ingenuamente simboliche (della qualità dei tempi) che davano carattere e spessore alle fonti e agli 'affini' del nostro poema; quel carattere che l'automatismo delle periodizzazioni vorrebbe che si definisse 'gotico'.

Fu dunque, direi, la *Spagna* maggiore, un vero e mero regesto di *topoi*, un indice di narremi bellici in cui l'*inventio* d'artista seppe pescare *clickés* per trasformarli, si direbbe in mass-mediologia, in *archetypes*, lasciando al fondo, all'obsolescenza delle tradizioni popolari e sotterraneamente durature tutto ciò che in nessun modo poteva interessare ad un 'rimatore' e a dei 'signori' alla fine dotati d'identità, e ben altrimenti capaci di leggere, infraleggere, immergersi in testi non più solo autoconservativi e puramente agnitivi.

Hunter College (CUNY)

NOTE

¹Si veda, come caso esemplare, lo studio di Bendinelli Predelli sul *Bel Gherardino*.

²Per *Rotta di Roncisvalle* si intende un poemetto di 350 ottave divise in 8 cantari la cui tradizione è per buona parte congiunta con quella della *Spagna*. Fu Rajna a dare il titolo a questo testo, e sia egli sia Catalano inclinarono a giudicarlo indipendente e posteriore, in termini di redazione, alla *Spagna* stessa. Opinione invalidata con solide argomentazioni inferenziali da Dionisotti (cfr. 223-25).

³Il *Combattimento* di Orlando e Ferraù è un episodio isolato da Catalano sulla base di corrispondenze tra il codice ferrarese recante la redazione in 34 cantari, e l'incunabolo bolognese sopra citato. Il testo si può leggere nell'edizione della *Spagna*.

⁴Tra le coincidenze di *Entrée* e *Spagna* maggiore Catalano ("Introduzione" 18) annovera sia l'uccisione del cavallo di Ferraù, cui non si accenna nel *Combattimento* (cfr. *Entrée* 2672 ss.; *Spagna* IV 41), sia i riferimenti al ponte che separa Lazera dall'oste di Carlo (*Entrée* 922, 1146, 1898, 3074; *Spagna* V 8, 4; V 9, 1), presenti comunque anche nel *Combattimento* (I 38, 3; II 2, 7). Tuttavia, si ricorderà che mentre nell'*Entrée* i duelli tra i due eroi si svolgono tutti dalla parte di Najera, al di là del fiume (linea di demarcazione che solo Roland può passare vittorioso), nelle due versioni della *Spagna* il duello finale avviene sul ponte sul fiume, serrato all'esterno, e prossimo all'acqua che servirà per il battesimo di Ferraù. Anche qui un "confine ermetico" racchiude un luogo accessibile solo all'eccezionale virtù dei contendenti, ed escluso al resto del mondo, teatro infine dell'evento straordinario della conversione. Sul valore simbolico del confine

“ermetico” cfr. Lotman 272). Ancora utile, per un quadro d’insieme, la monografia di Ferrero.

⁵ Sul *Viaggio di Carlomagno in Oriente* si veda il commento nell’edizione di Bonafin (*Il viaggio*).

⁶ Uno schema a p. 203 della citata “Introduzione” offre un quadro sinottico delle relazioni tra l’*Entrée* e le opere che lo studioso reputa seriori. Sulle fonti dei *Fatti di Spagna*, cfr. Flöss.

⁷ Più durevole e tuttora ampiamente utilizzata è la più agevole, classica nomenclatura proposta un quarto di secolo fa da Genette (1976), che si userà laddove sarà opportuno. L’uso di alcuni termini tiene in considerazione le precisazioni introdotte in Genette 1987.

⁸ Per Cabani, “riassunto e preannuncio funzionano ... secondo procedimenti di tipo metonimico, basati cioè su rapporti di contiguità più che di sostituzione, essendo fondamentalmente impossibile compendiare ciò che manca in partenza di una struttura organica gerarchizzata (169-70). Resta da vedere se si possa postulare un riassunto compendiante tutta l’opera, cioè non “metonimico”, per sommari in sequenza e ad occorrenza costante. Mi sfugge, tuttavia, l’opponibilità di “contiguità” e “sostituzione”, quasi che la metonimia non fosse un modo della *immutatio*.

⁹ Per un’originalissima indagine sulle matrici letterarie e stilistiche dello stile formulare o cosiddetto “orale”, cfr. Cherchi, dove, inoltre, nettamente si distingue tra fase compositiva e momento della circolazione. D’obbligo riferirsi, in tema di oralità, ma non per un particolare interesse a quello che si viene dicendo della *Spagna*, agli imprescindibili studi di Zumthor (1984 e 1990).

¹⁰ Per le nozioni di anafora e catafora applicate al testo narrativo, cfr. Lonzi e Maillard. Intendo “leggibilità” nel senso discusso da Hamon.

¹¹ Cfr. Limentani (1984) 68.

¹² Di “compressione del tempo narrativo” nella *Spagna* parla perspicuamente Praloran (1987, 32-33). Cfr. Anche Praloran (1990) per più generali considerazioni di ordine narratologico relative al racconto epico-cavalleresco.

¹³ Anche queste formule di trapasso (“or lasciamo”, “or torniamo”), come tutte quelle regolarmente ricorrenti, potrebbero essere assimilate alle serie anaforiche, seppur per un aspetto più vicino al senso retorico che a quello narratologico. Esse, infatti, non hanno rapporti di referenza testuale o situazionale, di tipo gerarchico, ma si dispongono tutte sullo stesso piano o su piani omologhi, contribuendo alla “leggibilità” (individuano un codice, orientano le attese).

¹⁴ Un caso del genere, non segnalato da Cabani, ma comunque notevole, è quello in XXXIX 19-36).

¹⁵ Praloran sostiene che sia invece necessario, nello studio dei testi cavallereschi, integrare la classificazione di Weinrich con la considerazione dei valori aspettuativi dei *tempora* (Praloran 1999, 145-46). Tuttavia, se tale integrazione può risultare benefica per l’analisi di testi più complessi, quali il *Morgante* o il *Furioso*, riterrei che qui non sia necessario introdurre ulteriori determinazioni, anche in considerazione della maggiore indeterminatezza della *facies* linguistica della *Spagna*. Per una disamina attentissima dei valori aspettuativi, cfr. Bertinetto *et al.*

¹⁶ Intendo “storia”, “racconto” e “narrazione” secondo la terminologia genettiana, ormai standard sostanziale: “propongo di chiamare *storia* il significato o contenuto narrativo ... *racconto* propriamente detto il significante, enunciato, discorso o testo narrativo stesso, e *narrazione* l’atto narrativo produttore e per estensione, l’insieme della situazione reale o fittizia in cui esso si colloca” (Genette 1976, 75).

¹⁷ Ai “presenti drammatici” della *Spagna* accenna anche Praloran (1999, 160 n. 45).

¹⁸ Nell’*Entrée* ne è invece autore un certo Clariel (11428). Sui rapporti tra *Spagna* e *Entrée*, con particolare attenzione al passaggio dalla narrazione in lasse a quella in ottave, si sofferma Limentani (1984); sulle relazioni dell’*Entrée* col resto della letteratura franco-veneta cfr. Limentani 1976; per l’insieme, si veda Limentani 1992.

¹⁹ Su *Li fatti* cfr. Bonafin (“Sulle leggende”) e il già citato saggio di Flöss.

²⁰ Tra gli innumerevoli casi in cui, negli esordi e soprattutto nei discorsi a voce di personaggio, Cristo viene nominato in relazione alla passione e alla crocifissione, cfr. almeno quelli di *Spagna*

IV 27; VII 18; VII 21; XII 12; XXVI 28; XXXI 1; XXXV 5.

²¹ Si vedano le interessanti ricerche contenute in *Sulle orme d'Orlando*, dove regione per regione si passano in rassegna le tracce artistiche, monumentali, folcloriche o semplicemente toponomastiche della 'presenza' dei paladini di Francia nella cultura e nell'immaginario dai tempi della prima diffusione della materia carolingia fino ai nostri giorni.

OPERE CITATE

Testi primari:

Entrée d'Espagne: chanson de geste franco-italienne publiée d'après le manuscrit de Venise. Ed. Antoine Thomas. Parigi: Didot, 1913.

Li fatti de Spagna in *Testi antichi romanzì*. Ed. Ruggero M. Ruggieri. Modena: Società tipografica modenese, 1949.

La Spagna. Poema cavalleresco del secolo XIV. Ed. Michele Catalano. Bologna: Commissione per i testi di lingua, 1939-40. (oltreché per il testo della *Spagna*, si cita da questa edizione per l' "Introduzione" di Catalano e per i testi del *Combattimento di Orlando e Ferrau* e della *Rotta di Roncisvalle*).

Testi critici:

Bendinelli Predelli, Maria. *Alle origini del Bel Gherardino*. Firenze: Olschki, 1990.

Benveniste, Emile. *Prolemi di lingistica generale*. Milano: Il Saggiatore, 1971

Berinetto, Pier Marco, et al., eds. *Temporal Reference. Aspect and Actionality*.

Torino: Rosenberg & Sellier, 1995.

Bonafin, Massimo. "Sulle leggende dei viaggi di Carlo Magno e dei vanti dei Paladini".

In *Sulle orme d'Orlando*, 321-24.

_____, ed. *Il viaggio di Carlo Magno in Oriente*. Parma: Pratiche, 1987.

Cabani, Maria Cristina. *Le forme del cantare epico cavalleresco*. Lucca: Pacini Fazzi, 1988.

Chatman, Seymour. *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*. Parma: Pratiche, 1981.

Cherchi, Paolo. "Stile isidoriano e 'oralità' dei cantari". *I cantari: struttura e tradizione*,

75-86.

De Robertis, Domenico. "Problemi di metodo nell'edizione dei cantari".

Studi e problemi di critica testuale. Bologna: Commissione per i testi di lingua, 1961, 119-38.

_____. "Nascita, tradizione e venture del cantare in ottava rima". *I cantari: struttura e tradizione*, 9-24.

Dionisotti, Carlo. "*Entrée d'Espagne, Spagna, Rotta di Roncisvalle*".

Studi in onore di Angelo Monterverdi. Modena: Società Tipografica Editrice Modenese, 1959, v. 1, 207-41.

Ferrero, Giuseppe Guido. *Dall'Entrée d'Espagne alla Spagna in rima*. Torino: Gheroni, 1960.

Flöss, Lidia. "Le fonti dei fatti di Spagna". *Medioevo romanzo* XV (1990): 115-37.

Franceschetti, Antonio. *L'Orlando innamorato e le sue componenti tematiche e strutturali*. Firenze: Olschki, 1975.

- Genette, Gerard. *Figure II. La parola letteraria*. Torino: Einaudi, 1972.
- _____. *Figure III. Discorso del racconto*. Torino: Einaudi, 1976.
- _____. *Nuovo discorso del racconto*. Torino: Einaudi, 1987.
- Hamon, Philippe. *Semiologia, lessico, leggibilità del testo narrativo*. Parma-Lucca: Pratiche, 1984.
- I cantari: struttura e tradizione*. Eds. Michelangelo Picone e Maria Bendinelli Predelli. Firenze: Olschki, 1984.
- Jauss, Hans Robert. *Apologia dell'esperienza estetica*. Torino: Einaudi, 1985.
- Limentani, Alberto. "Epica e racconto. Osservazioni su alcune strutture e sull'incompletezza dell'*Entrée d'Espagne*". *Atti dell'istituto veneto di scienze, lettere ed arti* CXXXIII (1974-75): 405-20.
- _____. "L'epica in 'lengue de France': l'*Entrée d'Espagne* e Niccolò da Verona". *Storia della cultura veneta*. Ed. Gianfranco Folena. Venezia: Neri Pozza, 1976, v. II, 338-68.
- _____. "Il racconto epico: funzioni della lassa e dell'ottava". *I cantari: struttura e tradizione*, 49-74.
- _____. *L'Entrée d'Espagne e i signori d'Italia*. Eds. Marco Infurna e Francesco Zambron. Padova: Antenore, 1992.
- Lonzi, Lidia. "Anaphores et recit". *Communications* XVII (1970): 133-42.
- Lotman, Juri. *La struttura del testo poetico*. Milano: Mursia, 1972.
- Maillard, Michel. "Anaphores et cataphores". *Communications* XIX (1972): 93-104.
- Praloran, Marco. "La battaglia di Montealbano nell'*Orlando innamorato*: analisi di alcune tipologie del discorso epico". *Schifanoia* III (1987): 29-43.
- _____. *Maraviglioso artificio: tecniche narrative e rappresentative nell'Orlando innamorato*. Lucca: Pacini Fazzi, 1990.
- _____. *Tempo e azione nell'Orlando furioso*. Firenze: Olschki, 1999.
- Rajna, Pio. "La Rotta di Roncisvalle nella letteratura cavalleresca italiana". *Il Propugnatore* III, 2 (1870): 384-409; IV, 1 (1871): 52-78; IV, 2 (1870): 53-134.
- Rousset, Jean. "La prima persona del romanzo". *Strumenti critici* VI (1972): 259-74.
- Sulle orme d'Orlando*. Eds. Anna Imelde Galletti e Roberto Roda. Ferrara: Interbooks, 1987.
- Zumthor, Paul. *La presenza della voce: introduzione alla poesia orale*. Bologna: Il Mulino, 1984.
- _____. *La lettera e la voce: sulla letteratura medievale*. Bologna: Il Mulino, 1990.

ELSA PASSERA

THE SEMANTIC EVOLUTION OF THE LATIN TERMS
DOMINA, FEMINA AND *MULIER*
IN THE ITALIAN LANGUAGE

Domina, femina and *mulier* were terms of common usage throughout various stages of Latin history, which later evolved into various forms in the modern Romance languages. The derivatives can be linked closely semantically with the original Latin words and concepts. Others may have taken on completely innovative meanings. Through the course of this study, which consists of an in-depth look at the Italian derivatives, we will see, for example, how the semantic possibilities of words stemming from these Latin etymons have expanded and widened to include references to tools, plants, animals and even cuisine. The purpose of this study is to illustrate the semantic evolution of the derivatives of the Latin terms *domina, femina*, and *mulier* in literary Italian and its spoken dialects from a diachronic point of view.

Similar linguistic studies on these specific concepts exist that outline important stages in the semantic evolution of the three terms to be studied. For example, the article entitled *Femmina e donna* by G. Bonfante, published in 1958, is useful for the present paper because it deals with the evolution of the terms *donna* and *femmina* in early Italian literary history, specifically the 13th and 14th centuries. Another relevant article, entitled *Ricerche sulle denominazioni della donna nelle lingue indeuropee*, by Anna Giacalone Ramat, appeared over 10 years later in 1969. The section on the Latin language where the author explains the semantic stages of *mulier* and *femina* and the competition between the two is particularly valuable and the author also deals briefly with *donna* and *femmina* in Old Italian. Finally, in the same year, Eugenio Leone published a detailed article called *La complessità semantica-concettuale di 'dominus' 'domina' nella lingua latina*. This article is also useful, especially since it provides a more diachronic view as opposed to synchronic, beginning with Latin all the way to the modern Romance languages with emphasis on Italian. However, this study only deals with *donna* and honourific titles such as *madonna*, and is thus limited to references to human beings. Furthermore, as stated, Bonfante studied *donna*

and *femmina*, and, as we will see, G. Flechia devoted a portion of his work to the evolution of the term *donnola*. These papers then are all concentrated and fairly specific in their study. This paper differs, therefore, from the existing scholarship because it is an attempt to compile and combine a diachronic history of the semantic evolution of all the three terms, including diminutives, from Latin to modern day Italian.

The paper will begin with a section on the original meanings of *domina*, *femina* and *mulier*; with a brief explanation of the overlapping of these last two. After having explained *mulier*, I will continue with its derivatives in the Italian language and its dialects. The next section will be structured in the same manner with an analysis of *femmina* in the Italian written language and spoken dialects. The final and substantial section of the essay is reserved for the derivatives of *domina* since they are the most abundant both in standard Italian as well as in the dialect varieties. I will begin with the older phases, for example with the triumph of *domina* over *femmina* based on literary tradition, and then continue through to the 19th and 20th centuries to innovative and interesting meanings.

According to *A Latin Dictionary* by Lewis and Short, the meaning of *domina* is a mistress or she who rules or commands, especially in a household, and secondly, it refers to a mistress or lady. (608). More particularly, it applies to the "appellation of a lady belonging to the imperial family..." (608). It was also used as a term of endearment towards a wife or mistress. *The Oxford Latin Dictionary* gives further definitions in reference to goddesses or as a term of respect (570). This last meaning is perhaps an extension of the appellation of a lady of the imperial family.

The first definition cited dates back to the Classical period and is the original from which the others stemmed. This meaning of *domina* as 'signora padrona' has been maintained in the Gallo area in French 'dame' and in Provençal, 'dona, domna'. Lewis and Short dictionary reference of *domina* as 'wife' is not included in the *Oxford Latin Dictionary*, but is noted by both E. Leone and A. Ramat with the former commenting on the logical extension from the first meaning. I believe it is important to note that the attestations with the meaning of *wife* are generally accompanied by a specifier, such as a possessive adjective. For example: Petron. *Cena* 66, 5 "bene me admonet domina mea" (quoted by Leone 336). Without this specification, that particular meaning would not exist. According to Ramat, this concept of *domina*, which developed during Imperial Latin, was used not only as a respectful way of referring to one's wife, but was extended also to female relatives, such as the mother (111). Traces of this exist in the Italian language where,

as we will see, the word for mother-in-law is a variation of *domna* in some southern areas and variations of *madonna* (from *mea* + *domna*) in northern regions. *Domina*, as a term of endearment for one's mistress or lover, most probably developed as an analogy from 'mistress/owner of the house' to 'mistress/owner of the heart' (Leone 337). This is demonstrated in the literature, for example in Tibullo's poetry: "...iuuat immites uentos audire cubantem et dominam tenero continuisse sinu!..." (28). Lastly, the use of the term to refer to goddesses, such as *venus domina*, appears to be a logical extension when one considers the original meaning in the sense of being above others in rank.

The Latin etymon *femina* denotes a 'woman' or, as is known in modern Italian 'donna < domina'. It was very similar and almost interchangeable with *mulier*, a term which lives on in Italian in the form of 'moglie' for wife. *Domina* at this point in history was always kept separate from these other two, having in general a more prestigious tone.

The first definition given by Lewis and Short for *femina* is in reference to human beings, that is "a female, a woman". Secondly, it was applied as a term of reproach to effeminate men (734). It was also used to indicate a female animal and as a transfer, *Femina* was also used, according to the *Oxford Latin Dictionary*, for the smaller or lesser varieties of plants and other natural objects (684). Lastly, in technical terminology, this word was used in the term 'cardo *femina*' (a mortise). This dictionary also purports 'woman' as "...in the capacity of wife" (684). In contrast to *domina*, where the specific *r* is added for 'wife', *femina* does not necessarily have indications of possession, for example, "...quae cumque uiri femina limen amat" (Prop. 2.6.24. quoted in *Oxford Latin Dictionary* 684).

Latin *mulier* is also a term that has undergone various stages throughout history. *Mulier* was equivalent to *femina* in so far as it meant a woman or female and according to Lewis and Short, this was whether she was married or not (1170). The term is also defined as 'wife', in opposition to a maid. The term 'maid' here appears to refer to a lack of sexual relations, as seen by the examples given in the dictionary where 'virgo' is in opposition to *mulier*: "si virgo fuit primo, postea mulier", Lact. 1.17.8 al." (quoted by Lewis and Short 1170). Lastly, *mulier* was seen as a term of reproach, such as 'coward'. Therefore, although very similar, some distinctions can be made between *femina* and *mulier*. For example *femina* was applied to plants and animals which *mulier* was not, and as described above, *mulier* had as its opposite 'virgo'.

Femina and *mulier* did in fact take different paths throughout the cen-

turies. Not only in modern Romance languages, but beginning right from Latin. In the Republican Age, *mulier* was the most commonly used term for 'woman', whereas *femina* was fairly rare. Plauto for instance used *mulier* approximately 300 times as opposed to *femina* which appeared only on a dozen occasions (Ramat 109). In these earlier times however, when *femina* was used, it sometimes contained a dignified meaning or alluded to a respectable social position, such as when certain adjectives were added: *femina sanctissima*, *femina nobilissima*. It did not contain the sexual or pejorative connotations we see today in its derivatives. For example, as A. Ramat notes, in Cicero's *De haruspicio* we find: "...femina autem quae matronarum castissima putabatur..." (44)

Beginning in the Augustan period, *femina* did surpass the use of *mulier* in the sense of 'woman', first in poetry and then in prose. *Femina* and *mulier* were interchangeable in late Latin, but only in the sense of 'wife', which had previously been referred to as 'uxor' (Ramat 109-110).

The derivatives of *mulier* that have developed in the Italian language have not strayed too far from the original meanings. It is interesting that in opposition to the derivatives of *domina* and *femina*, where names for plants, animals and objects have come about, *mulier* derivatives are all in some way connected with either the idea of 'wife' or 'woman'. A reason for this is perhaps the fact that in many of the cases that we will see, the Italian derivatives are connected in some way with beauty or gracefulness, such as with *donnola*, *donzella*. The images and ideas of young, innocent maidens evoked by these words are therefore more appropriate. With the term *mulier*, these allusions and images do not exist because the word itself evokes the mental image of an older woman as opposed to a young sweet girl (*moglie* vs. *donzella*). Another reason may be that phonetically speaking, *moglie* and its altered forms are not as appealing as the other possibilities.

The most widespread remnant of Latin *mulier* in the Italian language is the term for wife, *moglie*. What is interesting about this is the fact that *moglie* is a conservation of the nominative in Latin, which is rare and limited to a few terms such as *uomo*, *sarto* and *ladro* in the Italian language (Rohlf's *Gramm. storica* 5). This is in opposition with the accusative which is normally the case for Italian. Other than to indicate a 'wife', *moglie* is also used by extension in reference to female animals although it would be subordinate, I believe to the use of *femmina* (Battaglia 10:687).

Another derivative that is connected with the idea of a woman, but not a wife, is the adjective *muliebre*. This is actually a learned word, coming from *muliebris*, a derivative of *mulier*. According to the *Dizionario etimologico*

italiano (DEI) by Battisti and Alessio, the term is first attested in literary Italian in the 14th century (4: 2527). It is used for example to indicate anything that pertains to, or is characteristic of a woman. For example, in *Gli indifferenti* by Alberto Moravia, we find "...la gonna corta scopriva una grossa coscia muliebre stretta da un legaccio rosa" (129). Lastly, Battaglia in his *Grande dizionario della lingua italiana* notes that *muliebre* can also be used in a derogatory sense towards an effeminate man, as seen with *femmina* and *mulier* (11: 59).

A form from the Latin accusative *mulierum* did pass into the Italian language although it is now an antiquated term. In the 13th century, when *moglie* came about, *mogliera* was also used to refer to 'wife'. A century later, *muliere* also appeared for a short period with the same meaning as *mogliera* (DEI 4: 2527). In present day, however, it is merely used in a comical and teasing manner (Battaglia 10: 689).

Although *mogliera* and *muliere* may not be in use in the national language, forms stemming from the Latin accusative have very much survived in various Italian dialects. Map #73 (La sua moglie) of the AIS (= *Sprach- und Sachatlas Italiens und der Sudschweiz*) illustrates some examples scattered in the north, with a heavy and almost total concentration as one moves southward. For instance in Lombardy at point #278, Solferino, we find *so muer*. In Emilia Romagna we find many examples including *su muyer* in Bologna (=456) and *su myí r* on the eastern coast in Comacchio. In Borgetto di Vara, Liguria (=189), we find *sùa muge* and in the north western part of Tuscany we find *soè myera* (=500 Arzengio [Ponremoli]). In all the southern regions in general we can see the accusative form which has strongly survived. For example in Campagna we find *la mulyeri* in Acerno (=724) and in Palermo, Sicily (=803) we find *so muggyeri*.

The modern day definition of *femmina* has not changed a great deal from the original Latin *femina*. As noted by Battaglia, it retains the references to plants and animals that reproduce, and to a woman or wife. Furthermore, *femmina* is still used in indicating a weak, effeminate man. Some of the new meanings *femmina* has acquired throughout the centuries include, "Persona di sesso femminile" in the pejorative sense, as seen above (5: 804). It is interesting to note the technical and mechanical meaning of *femmina* (as in *cardo femina*) that continued from Latin into *chiave femmina*. According to Battaglia as well as Cortelazzo and Zolli in their *Dizionario etimologico della lingua italiana* (DEI), it is not attested in Italian until the 1500s by Benvenuto Cellini in his *Trattati- discorsi- lettere- poesie* in *La vita*: "Questo detto mastio si è quello che veramente si domanda vite, e la femmina si

domanda chiocciola." (quoted by Battaglia 5: 804)

The diminutive *femminella* which first appears in the 13th century (Battisti/Alessio 3: 1615) provides some interesting definitions, which, although innovative, seem to be connected with *femina*'s original meanings. Battaglia's first description is a pejorative one, as seen above, in reference to a person: "Donna di aspetto, di condizione modesta, debole, umile, poco coraggiosa, credulona." (805). It is first attested in the *Novellino* dated 1280. In the DEL, *femminella* is dated also in this century but provides only the definition in the agricultural sense: "falso getto della vite potata"(3: 1615). Although this is a reference to a plant, this definition does not seem to be linked with the original meaning of *femina* since it is used to describe a vine that does not bear fruit.

Battaglia goes on to give several other meanings that indicate objects including the ring section of snap buttons on clothing into which the smaller section is inserted. *Femminella* is also used to refer to the "...occhiello praticato nel cuoio di valige, borse ecc., per farvi passare bottoni, cinghie, fibbri ecc." (5: 805). In marine terminology it is used as the term for "ciascuna degliere metalliche che si applicano alla poppa delle imbarcazioni per sostenere gli agugliotti del timone." (5: 805). In these last three examples given, the explanations of the objects are all similar in shape to the original *cardo femina* and are all thus called surely by analogy with the female sexual organ and the role played in the sexual act.

The *Grande dizionario della lingua italiana* defines *femminella* also as a 'miccia' in the sense of a fuse or string that is covered in gun powder and will explode as attested by Gerolamo Baruffaldi in the early 18th century. I was unable to find any explanation for the attribution to *femminella* to this object (Battaglia 5: 805).

Lastly *Il nuovo Zingarelli* presents another definition for this diminutive of *femmina* which is not present in any of the other sources consulted. *Femminella* is used to describe a "varietà di bergamotto" (712). This 'bergamotto' can be in reference to two separate items. The first is an esteemed pear variety, in which case the term *femminella* may have been attributed due to the pear-like shape of a woman's body. The second possibility is a tree that bears white flowers and small orange-like fruit (citrus bergamia), (Zingarelli 204). This citrus fruit yields a pleasing and sweet smelling essence which may have influenced the designation of *femminella* to the plant, if this is indeed the bergamot to which the dictionary refers.

The Italian dialect varieties also provide meanings stemming from the Latin etymon *femina*. These are concepts and definitions that do not make up the

official Italian language and are not found in Italian dictionaries, but are included as part of the lexicon of certain regions or dialects of the peninsula.

Firstly, in many areas of Italy, variants of *femmina* are commonly used to refer to 'woman' (*donna*), as well as to 'wife' (*moglie*). For example in his *Dizionario dialettale delle tre Calabrie* Gerhard Rohlf's cites *fimmina* in the province of Cosenza such as in Aciri and Mangone, *fimmana* in Catanzaro and Reggio, and *bimmana* in Centrache, all as references to 'woman'. In one area of Cosenza he cites *fimmina* as 'moglie', although a form of *muggbere* is the dominant type found in these areas. Dictionaries from northern regions provide interesting entries also. In *Il dizionario etimologico veneto-italiano* for example *femena* refers to 'femmina, moglie, donna' (165). Similarly, in *Il nuovo Pirona*, the Friulian *femine* is used in reference to 'femmina, donna, moglie' (304).

To continue with *femmina* as a reference to female human beings, it is interesting to note the meanings of some diminutives in the dialects. In Lecce for instance, *fimmenazza** is seen in a positive light: "1- Bella donna prosperosa, 2- Donna energica, che si comporta con risolutezza e soprattutto con saggezza" (Garrisi 244. The asterisk indicates that the form has been re-constructed). In contrast, in the *Nuovo vocabolario siciliano-italiano* by A. Traina, the same form with slight phonetic differences, *fimminazza* (and *fimminuzza*) is considered a pejorative form of *femmina*. The Italian equivalent too, as seen in Battaglia (*femminaccia*) is negative. A positive form does exist in the Sicilian dialect dictionary just mentioned and it is in the form of *fimminuna*. Here the definition 'savia, brave donna' (386) basically corresponds with the definition for *fimmenazza* seen in the *Dizionario leccese-italiano*. This illustrates, therefore, the diversity of concepts that exist for one term between the various dialect varieties.

Derivatives of *femmina* have developed not only in regards to humans, but also appear in the spoken language as references to objects. For instance, altered forms of *femmina* are used to indicate hinges (*gangheri*). According to AAIS map #883, this form is found in various localities of Puglia. For example, in northern Puglia, we find *la fim'nédde* in Canosa (#717) and at the southern tip, although an antiquated form, we find *la fimmanédde* in Salve (#749). The interesting case however is that in Matera (#736) a distinction has been created between a small and large hinge. *La fimmanédde* is used only to refer to a small hinge and a larger one is called *u kang r-* coming from the Italian 'il ganghero'.

Lastly, in the locality of S. Pantaleone in Reggio Calabria, the variant *fimmina* is used to describe an object that is part of a small machine. *Fimmina*

here refers to the "parte superiore della gramola" (Rohlf, *Diz. tre Calabrie* 303). Because there is no further specification given, it is not clear whether the reference is to the upper part of a kneading machine, or refers to the machine used in the textile industry for separating fibres. Nonetheless, this definition presents an interesting case because it is not found in standard Italian.

Although in Latin, *domina* had always been set apart from *femina* and *mulier*, the case of its Italian derivative *donna*, formed from the syncopated *domna*, is quite different. It is difficult to note the precise date that *donna* took on its modern meaning of 'woman', overtaking *femmina*, which itself (then *femina*) had surpassed *mulier* in Latin. According to Battaglia, the first attestation of *donna* in its new meaning of 'woman' is by the Sicilian poet of the 13th century, Cielo d'Alcamo. In his poem, 'Il contrasto', he writes, "Rosa fresca aulentissima c'appari inver la state/ le donne ti disiano pulzelle e maritate." (34-35). The first attestation of *femmina* in the modern pejorative sense is recorded in the same century. In his *Reggimento e costumi di donna*, Francesco da Barberino writes "Ma qui, per Dio, mi perdonate, donne, che questa cotale ch'io ho nominata, poniamo che sia femmina, ella non è già donna, né vo che sia tra le donne nominata." (quoted by Battaglia 5:804). These first attestations obviously do not mean that everyone at once began using the terms in the modern sense at these precise moments in time. By studying the semantic changes of these two words throughout the Italian literary tradition however, it is possible to note the gradual lean towards the modern meanings.

In Old Italian, *donna* did initially conserve a noble identity and its original meaning from Latin, 'lady' (*signora*, *amante*). This occurred through a series of poetic influences beginning in Latin where forms of *domina* and not *femina* was used. For instance, it is found in Ovid. This vein of thought continued into French classicism in the 11th and 12th centuries and then influenced Italian poetry (Leone 341). Furthermore, the Provençal troubadours influenced a great part of Europe including Italy. The meaning of *donna* as 'signora, lady' is still maintained in fact today in the Gallic area. In French the form is *dame* (also passed into Italian *dama*) and in Provençal we have *dona* or *domna*. Italian poets also played a significant role. Guido Guinizelli, the founder of the 'dolce stil novo', which had a great influence with regards to the victory of *donna* over *femmina*, refers to 'la bella dona'. Guido Cavalcanti refers to his noble loved one with 'donna me prega'. In fact, as confirmed by checking the concordance at the end of his *Rime*, he never uses *femmina* at all (387-388) (Bonfante 82).

Using Dante as an example, the evolution of both *donna* and *femmina* is quite clear as the former gradually takes over the latter in the sense of 'woman'. In his earlier works, such as in the *Convivio* (II, 6, 13), Dante uses *femmina* to indicate a 'woman' and even in reference to the Virgin Mary (Leone 343). However, in the *Divine Comedy*, a shift is evident. *Donna* appears 96 times compared to *femmina* which is used 9 times (Lovera 743-745). In this work *donna* and not *femmina* is used to refer to the Virgin Mary: "Donna è gentil nel ciel che si compiange" (*Inf.* II 94). The places where *femmina* is used is basically in the sense of 'woman' and without the full modern meaning. However, I believe that it is important to note that *femmina* does not appear at all in *Paradiso* and that within the 9 references to *femmina*, a move towards the modern pejorative connotation can be detected. For example in Canto 18 of *Inferno*, we find, "Via ruffian! Qui non son femmine da conio." (*Inf.* XVIII 65-66). Also, further along, as noted by Bonfante: "poi che l'ardite femmine spietate/ tutti li maschi loro a morte dienno" (*Inf.* XVIII 89). As mentioned above, while the cases of *femmina* are in decline, *donna* appears 96 times. It is evident that *donna* is gaining its new meaning of simply 'woman' in a few cases out of almost 100. For instance, in *Purgatorio* XX 19-21: "Dolce Maria! Dinanzi a noi chiamar così nel pianto/ come fa donna che in parturir sia." In the majority of cases, *donna* is used in the most positive and noble sense, such as when Dante refers to Beatrice, but also in figurative meanings: "la bella donna, e poi di farne strazio?" (*Inf.* XIX 57). Here *donna* refers to the Catholic church. The mere fact that *donna* is being used is important for its diffusion and move towards a new meaning.

Other poets and authors of approximately the same time period illustrate the move towards the modern meanings of *donna* and *femmina*. Petrarch uses *donna* over one hundred times in his sonnets in both a noble sense and also in the modern sense (Bonfante 88). Confirmation of this latter usage is the fact that where Dante had used *femmina*, "quanto in femmina foco d'amor dura." (*Purg.* VIII 76), Petrarch similarly writes "ond'io so ben ch'un amoroso stato/ in cor di donna picciol tempo dura" (Son. 183 v.12s quoted by Bonfante 89). It is clear here that *donna* means 'woman' and by the end of the 14th century, the shift from *femmina* to *donna* to designate 'woman', was complete, first in Florence and then in all of Tuscany. This change occurred throughout the century with the degradation of *femmina* and at the same time the exaltation and extensive usage of *donna*, by the poets of the 'dolce stil novo'. *Donna* eventually spread outside Tuscany, including for example nearby areas that today make up Emilia Romagna,

Umbria and part of the Marches, as illustrated in AAIS map #48 (due donne). From this poetry, *donna* spread to everyday language and with its extended use as 'lady', the term *donna* underwent banalization to become the modern day 'woman' (Ramat 113)

This definition of 'woman' did not take hold throughout the entire area of Italy. For example, the influence of Florence, the important cultural centre, did not reach Sicily and other southern areas. However, the concept *donna* existed nonetheless in the poetry of 'la scuola siciliana' which had in fact great influence on the 'dolce stil novo'. I find the situation in Sicily particularly interesting because despite the appearance of *donna* in the poetry of the 13th century here as well, the same pattern did not occur. The examples of *donna* abound where they mean either 'lady' or are a reference to a loved one, (padrona del cuore). In both cases, the sense of nobility and respect is still present. The use of *femmina* does not appear often, but when it does occur it is to indicate a 'woman' and never has a pejorative connotation. Perhaps this is why *donna* never took over: it was not necessary to find a replacement for *femmina*.

Furthermore, although Sicilian prose texts of the 1200s are scarce, the ones of the 1300s illustrate in general that *femmina*=woman and *donna*=lady, much in the same way of the prose in Tuscany at that time (Bonfante 106). The Sicilian school therefore did not give any indications of a move toward the modern meaning of *donna* and I believe also that banalization of the term did not have time to occur since this poetry came to an abrupt end with the death of the kings Federico and Manfredi and their court. In fact, to this day Sicily and surrounding areas still maintain *femmina* as the means of expressing 'woman' and *donna* as a term of respect. This is noted even in the DEI where as part of the definition for *donna* the following phrase is included: "...nell Mezzogiorno e nell'aristocrazia titolo di deferenza nobiliare e (volutur.) della suocera..." (2: 1381). Perhaps this distinction is due to the strong influence that Provençal poetry had on the Sicilian school. We can see this distinction in spoken Provençal which has the distinction between *femna* and *donna*. France too has maintained *femme* and *dame*; perhaps contact with the Norman invaders in southern Italy and Sicily is a factor in explaining a semantic evolution different from that of Tuscany and its surrounding area.

In fact map #48 (due donne) of the AIS illustrates clearly the diffusion of the *donna* forms mentioned above and the retention of the *femina* derivatives in others. Using Florence (#523) as the focal point, phonetic variations of 'due donne' are seen throughout all of Tuscany, southward in northern

Lazio, northern and central Umbria, as well as scattered in part of the Marches. Below these points however the attestations are a variation of 'due femmine'. It appears that in the Marches, the mountainous areas such as Montecarotto (#548) and the southern parts such as Ascoli Piceno #578 have *femmina* forms, perhaps because they are more isolated. The northern areas of the Marches, as well as those in contact with the Adriatic sea, have the *donna* form.

It is interesting to note too the situation in the north. All of Emilia Romagna and part of the Venetian plains have a form of *donna*, as do part of the Lombard plains and all of Liguria, except one point, #184, Calizzano. This last locality however is in the dioceses of Mondovì which is part of Piedmont. In fact the majority of cities in this region have phonetic syncopated variations of *femmina*, such as *du fümne* in Giaveno (#153), surely due to the strong influence from France. Piedmont was seen as the doorway to France and it was influenced throughout history politically, culturally and linguistically by its neighbour. In fact, as noted by C. Marazzini, "La sua storia linguistica...si caratterizza per le forti resistenze italiane in un contesto di forte influenza della lingua e della cultura francese..."(7-8). Perhaps then this region has taken the meaning and form of 'woman' from the French *femme*, proof being found in the phonetic syncopated version not present in the other Italian spoken varieties. In general, other northern regions did not feel the influence of Tuscany at the time either, when the varieties were being stabilized. Friuli-Venezia Giulia for example, is a region where we find forms of *femmina* throughout, not only in the mountainous areas, but even in the plains. This region is obviously isolated geographically, being the most north-east. It was also socially and linguistically isolated from the rest of what is now Italy, during a crucial period of the development of the language. Friuli did not take part in Italian culture between the 11th and 12th centuries being under the German patriarch. The AIS does however have seven localities marked with *donna* forms in the Venezia-Giulia area. Point #369, the capital city has *do dône*. This may be due to the fact that being the main centre of the region, it had contact with other major centres of Italy. Another possibility is the fact that it is near Grado which is a tourist spot and would be filled with well off people, most probably from Florence, Piacenza and other city centres. The localities of Fiume (#379) and Cherso (#399) have *donna* forms according to Bonfante due to a strong influence from the literary language (78) The areas then, that have maintained *femmina* for 'woman' have also maintained *donna* as a form of respect.

Throughout the centuries, *donna*, the main derivative of *domina* has

acquired several new meanings. Some of these have remained somewhat close to the original definition such as a servant, a maid, and also in reference to a governess (Battaglia 4:949). Continuing with the idea of respect, an interesting case is *donna* which had been used as an honourific title preceding a woman's name as early as the 1200s. It did not gain popularity however until the 1500s when it battled with the title *madonna* which had been the most popular up until that point. *Donna* triumphed eventually over *madonna* which had actually been reduced to *monna* (except for references to the Virgin Mary) (Leone 404). This reduction or shortening most probably played a role in its defeat to *donna*. In the *Decameron*, for example, *monna* was used for lower class women: "monna Belcolore foresotta di Varlungo" VIII, 2 (409 quoted by Leone). It was also used in references to animals. Obviously, once this has occurred, it would be difficult to take the title *madonna* (*monna*) seriously. I believe also that the masculine equivalent, *don*, contributed to the success of *donna* as an honourific title. Since *don* survived and *messer*, (the masculine equivalent of *madonna*), died out, this gave all the more advantage to *donna*.

Around this same time period, innovative and interesting meanings are attributed to *donna*. For example, in the 16th century, (along with *dama*), it came to be the term for the queen in the game of checkers as well as the queen in playing cards. Also in the 1500s, it was used for yet another game to signify a masculine figure in cards: "il fante al giuoco delle carte napoletane." (DEI 2:1381)

A meaning of *donna*, which is now antiquated, entered the Italian language in the 17th century as the name of a fish: "nome di un pesce che ha proprietà emostatiche" (DEI 2: 1381). Perhaps this vertebrate acquired the name *donna* in a link with the weasel, (*domnola*), the latter of which kills other animals by sucking their blood. The fish therefore may have been referred to as *donna*, being linked to the weasel by a contrast, that is the fact that the *donna* prevents bleeding. This reference to a living creature is in fact one of many when we take into account all the derivatives from the Latin *domina*.

The popular term for the weasel in Italian is one of the better known examples of animal references stemming from *domina* derivatives. The *donnola* is an animal that is very common in Italy. It comes from the late Latin *dommola* (signorina, padroncina), a derivative of *domna* < *domina* (DEI 2: 362). The first written attestation in Italian is by B. Giamboni before 1292 (Battaglia 4:951). It came to substitute the scientific name *mustela* and there exist a few reasons for the switch in term to designate weasel, which I

believe are all connected. One is in reference to its gracefulness and slender form, as noted by Battaglia and in the DEL. In fact, other Romance languages have similar gracious words for 'weasel'. For example, the Portuguese term is *doninha* (Battisti Alessio 2: 1382). The Spanish word is *comadreja* (FEW 127) and the French term is *bellette*. Even languages stemming from other linguistic backgrounds have positive, graceful and appealing names. In German, *jungferchen* is equivalent to *donzellina* in Italian and in Danish the word for weasel is *brud*, meaning 'bride' (Flechia 50)

Many others however use *donnola* as a euphemism for this carnivorous animal that is in reality ferocious and wild that kills rabbits, chickens and mice. In Cortelazzo and Zolli's etymological dictionary, it is stated that *donnola* was used as a euphemistic substitute for 'mustela' and they cite A. Prati as proof: "Le donnole sono vendicative: se si fa loro qualche dispetto, si vendicano, rovinando vestiti o altro, che trovano nella casa. Il loro morso è velenoso." (139). Although the bite of the weasel is not poisonous, this quote illustrates the combination of superstition and viciousness attributed to the weasel.

In the last century, the scholar G. Flechia treated the subject more in-depthly citing specific examples as to why *donnola* became a euphemism. He believes that it was associated with the mysterious and mystical notions attached to the animal. First, Flechia states that instead of deriving from the Latin *domnula*, meaning 'signorina', *donnola* most probably derives directly from the Italian *donna*, and therefore has the meaning of 'donnuccia, donnetta, donnina, donzella'. In this way, the name is closely related with definitions from other languages. For example, in modern Greek, the word for weasel *nymphitza*, is equivalent to 'donzella' or 'sposina' in Italian. Similarly, in Romanian, the term *nevastuica* is equivalent to 'donnina'.(50-51). To prove that *donnola* is a euphemism, Flechia digs into the past and states that mystical qualities connected with the weasel were prominent in the middle ages, and existed even in ancient times. In Old English, for instance, the weasel was referred to as *maga* and *fata*, meaning 'fairy'. Furthermore, if a weasel ran onto the street in Greece, a public meeting would have to be adjourned. Also, Theophrastus wrote that if a weasel crossed one's path, one was not to continue walking until another person walked by or until one threw three stones across the street. In present day Italy, the mystical and folkloric notions of the *donnola* are seen in expressions such as *succiato dalla donnola* which is used to refer to a skinny person (Flechia 50-51)

It is difficult to pinpoint exactly which explanation for *donnola* is correct, although a combination of factors is most probable since the weasel's slen-

der build and shiny coat made it quite easy to attach this pleasant name to create the euphemism. What is clear nonetheless is the fact that the popular term has replaced the scientific *mustela* which survives in only a few isolated romance areas. Catalan retains *mustela*, while in Piedmont one can find *la mustel a* in Ostana (#161 from AAIS map #438).

Some interesting derivatives have entered the Italian language by way of other Romance languages not evolving directly from Latin to Italian. The term *dama*, for instance is first attested in Italy at the end of the 13th century. It derives from the French word *dame*, first attested in France in 1080. *Dama* is an archaic term that was used in Italy to refer to a lady of a feud or the wife of a knight or horseman (Battaglia 4: 2). Today, it is used to refer to a noble lady, although now too it is not in very much use: "oggi, donna appartenente all'aristocrazia o a un'importante famiglia borghese, di elevata condizione sociale, di gran rango: nobildonna, gentildonna, signora." (Battaglia 4: 2). Within the same semantic range, we see ladies that aid other ladies, all with noble connotations. For example *dama di compagnia* (also *damigella di compagnia*), involves a young lady or woman that is paid to take care of a noble elderly lady (Battaglia 4: 3). *Dama* was also an honourific title used for women of noble tenure, similar to the cases already seen with *madonna* and *donna*. A third definition for this term came about in the 18th century, still in the ambience of high society; it was in reference to the female partner of the 'cavaliere', in a dance couple at a ball (Battaglia 3).

Dama, however, is not a lexeme limited only to humans and it too is used to indicate objects. Firstly, it is used in relation to two games. In the game of cards, it is an alternative term for the queen (Battaglia 4: 3). Most often it is known as *la donna*, as mentioned above, or *la regina*. In the year 1562, the French term *dame* was first recorded in reference to the game of checkers and by the end of the 16th century it made its way into the Italian language (see also *donna* above). Battaglia's dictionary does not give any separate etymological evolution for this definition, but in the DELI it is noted that, although this meaning of *dama* is paralleled with the evolution of the first *dama* given (*dame* Fr. from *domina*), it would seem that in this case *dama* comes from an ancient *dame*, meaning a stone or piece (2: 310).

Lastly, *dama* is even a term found in the area of tools and equipment. According to Battaglia, it is the "stampo di ghisa detto anche chiodaia." (4: 3). The semantic evolution of this equipment used for making the heads of nails is unclear although Cortelazzo and Zolli believe it is somehow connected with the other *dama* concepts already stated (DELI 2: 310)

An interesting case that is possibly connected with *dama* is *damigiana*.

This is a large glass bottle used for wine with a tight round opening at the top and a large wide body. It is protected with a wicker lining and usually has a wooden bottom. The etymology of *damigiana* is uncertain. It is popularly believed that it comes from the combination of the French *dame* + *Jeanne*, equivalent to 'signora Giovanna' in Italian. Battaglia attests *damigiana* around the year 1694, while Cortelazzo and Zolli attest it as early as 1586. The DEI also proposes that *damigiana* is not a derivative of the French *dame-jeanne*, but rather a derivative of the modern Provençal *dama-jano* from *demeg* meaning 'half' (L. **dimedius*). In the *Dictionnaire étymologique du français*, under the entry for *dame*, it is stated that it is possible that the French *dame-jeanne* is the origin of the term in all the other languages, and that female names were commonly used to designate containers. For example, in Normandy 'christine' is used to designate a large bottle made of sandstone (191). The DEI gives another possibility for the etymology of *damigiana* which does not link *dama* with the Latin *domina*. It is written that it may derive from the Arabic *damagan*, the word for a clay canister (2: 1207)

Diminutive forms of *domina* have also made their way into the Italian language. For example, **dom(i)nicella* passed through Old French and became the form *dameiselle* in the 12th century (modern French *demoiselle*). It first appeared in the Italian language in the 13th century as *damigella* (DEI 2: 1207). According to Battaglia, the first meaning attributed to *damigella* is that of "Fanciulla, giovane donna appartenente a famiglia nobile o di agiata condizione (anticamente poteva indicare anche la moglie dei gentiluomini non titolati e degli scudieri); giovinetta di classe benestante, che si distingue per la particolare raffinatezza dei modi del contegno, degli abiti." (4: 6)

The second definition that follows for *damigella* appeared at the end of the 13th century and the beginning of the 14th century and still maintained its refined connotations. It was used to describe a young girl of noble stock that would be part of the official royal court and would be assigned to tend to the needs of the queen or princess (Battaglia 4: 6). Most probably by extension to this meaning, *damigella* also came to mean 'bridesmaid' (*damigella d'onore*). Starting in the 16th century, it was used to refer also to a house maid or servant, although this is not a term used presently. It is interesting to note that the first definition does not include any references to providing service, but from the second definition onwards, the idea of helping another person is always part of the meaning. Another interesting difference is that the idea of nobility and high class that constitute the early definitions gradually decreased and have completely disappeared with the

meaning of maid or housekeeper.

As stated above, quite a few derivatives of *domina* have passed on to indicate various animals. From the diminutive **domi(i)nicella* we also find similar noteworthy cases. *Damigella* became the term used to indicate a bird in the 19th century; *damigella di Numidia* is part of the crane family. It is slightly smaller than the crane, and is grey in colour except for the head and neck which are black along with white clumps on the side of the head. This bird's habitat is near shallow waters and it lives in southern Europe and Central Asia, but migrates to North Africa in the winter (Battaglia 4: 6). This diminutive of *domina* also developed through French, but in this case from a calque of the modern French *demoiselle*. This bird has been attributed this name for its tall and slender build. In fact when it moves along the waters' edge it resembles a slim feminine figure (Battisti/Alessio 2:1207). It is interesting to note the Latin scientific name for this creature which is 'anthropoides virgo'. 'Virgo' was commonly used in Latin for the naming of animals. Perhaps the popular term in French, which then gave *damigella*, arose from a connection with 'virgo' and its slender form, which together evoke the idea of a young lady.

In the DELI, there is a reference to *damigella dell'Indie* to designate a flamingo (2: 310). This is the only source indicating this term, but perhaps it developed by analogy with the *damigella di Numidia* since they are both similar in form, being tall, slender and feminine like.

Lastly, *damigella* also became the term used in the 19th century to indicate a dragon fly. The reason again perhaps is the slender form of this insect or its Latin name 'Agrion virgo'. It is the popular term evolved from the French *demoiselle* and is the equivalent to the scientific word 'libellula' in Italian. Interestingly, this extended meaning of *damigella* has even made its way to the English language in the form of the *damselfly* (OED CD-ROM).

Another interesting diminutive is *donzella*. According to Battaglia, it is a word that comes from the Provençal *donsela*, a syncopated form deriving from the late Latin **dom(i)nicella* (4: 953) *Donzella* is first attested in the Italian language in the 13th century, some time before the year 1257 in Bonagiunta Orbicciani's *Ballate*, where he writes, "Non si poria trovare né donna né donzella tanto bella." (315). The meaning of *donzella* here is that of a young girl who is at a marrying age or a virgin. A second definition for *donzella* is very similar to some of the meanings for *damigella*. Battaglia defines the term as a woman serving another lady from the noble sense all the way down to servant: "Fanciulla per lo più nobile che faceva parte del seguito di una gran dama; damigella, dama di compagnia; cameriera." (4:

953)

The term *donzella* has also acquired a new meaning in reference to other living creatures. This diminutive is used to designate a fish known as a 'wrasse'. It is first attested in Italian in the 14th century and is the popular term for 'il labro' and for other similar species that make up the 'cremilabro and coridi' fish family (Battaglia 4: 953). The *donzella* is a very beautiful and bright coloured fish with a long, slender body. According to the *Grande dizionario italiano* published by De Agostini, this fish can be up to 20 centimetres long and is found along the Mediterranean coast (669). This however does not completely correspond to the explanation of this aquatic animal found in the *Illustrated Library of Nature* where there too it is noted for its bright colours but where it is also stated that it can range from 10 feet long to a mere 3 inches (9: 1152). Furthermore it is written that the wrasse is found in tropical, as well as temperate waters. It is difficult to distinguish, therefore, whether *donzella* refers to all species of wrasses in general, or instead if it is reserved for only the smaller varieties. How this name was attributed to the fish is not known, although I believe two very probable reasons may be, first its colourful and beautiful appearance evoking the dainty name, and second, a possibility that has already been looked at in the case of *donnola*, a term which actually appeared in the same century. The wrasse, especially the smaller type is very vicious: it attacks and mutilates other fish, as well as fish from its own species. Perhaps then *donzella* is a euphemism for this deceivingly beautiful fish.

Lastly, *donzellina*, a diminutive of *donzella*, has made its way into Italian culinary terminology. It is used to refer to a "fritella di pasta lievetata con dentro pezzetti d'acciuga" (de Agostini 669). The dough is also smoothened and softened out and cut into strips. It is first attested in the 19th century in the book *L'arte di mangiar bene* by Pellegrini Artusi (Battaglia 4: 953)

The number of derivatives of Latin *domina* that are found in the dialect varieties of Italy are equally abundant. First, as noted earlier, variations of the forms *donna* and *madonna* are found throughout the peninsula as a term for mother-in-law. In the northern areas, the most widely used term is *madonna* which has survived from the honourific *madonna* (=signora) that was used for women up until the 16th century in Tuscan. Map #32 of the AIS (La suocera), illustrates that these forms cover the vast area from Piedmont and Liguria all the way to Friuli. One example in Piedmont is *la madóna* in Torino (#155) and in Friuli there are forms such as *madóne* in Tricesimo (#338). In the southern areas one can see the forms of respect with *donna* such as in Saracena (#752) where we find *a domme*.

Secondly, in Calabria and in Sicily, a derivative of *domina* exists that has entered from another modern language. The term *gna* is used as a sort of prefix to a woman's first name. It is used by the lower levels of society and is derived from the Spanish word *dueña* (Battisti/Alessio 2: 138). A time period is not given for this innovative term although it would seem likely that the many years of Spanish domination in Sicily and southern Italy played a significant role in its being adopted into the dialects.

The term *madonna*, which we have seen as being a term of respect in Piedmont, is also used in reference to the poppy flower in this region. More specifically, the *madone* applies to the brightly coloured wild poppy found in the fields (Sant'Albino 730). According to map #625 of the AIS, (Il papevero dei campi), one similar form is attested in Liguria, as *a madama* in Airole (#190). An interesting case is found also at point #453 in Sologna in Emilia Romagna. Here we find a form coming from 'donna', *i duni*.

Other interesting meanings are present in the Italian dialects if one considers again *dama*, which did not derive directly from *domina* but rather from the French *dame*. According to *Il nuovo Zingarelli*, in the Tuscan dialect *dama* is used for fiancé (505). Even more significant however is the use of *dama* in Piedmont in reference to a screech owl (*L. strix flammea*). This owl of prey has a hooked beak with nostrils covered by stiff feathers and is characterized by its large eyes, ears and head (Sant'Albino 445). This case is very interesting because, although no reason for this name is provided, I believe that it may be a euphemism, very much as has been seen in the case of *donnola* and *donzella* (wrasse). Being a creature of the night, the owl has always had superstitious allusions attached to its name. The screech owl especially, with its exaggerated facial features and low heavy cry, may indeed have been viewed with fear and thus to appease for this, the term *dama* was applied. Even Pliny, the naturalist born around 23A.D. in what is now Como, Italy, writes that the screech owl is 'excrable and accursed' and brings 'fearful misfortune' (*Illust. Lib. Of Nat.* 4: 413). In the *Vocabolario piemontese- italiano*, *dama* is given as the term for another creature of the night, the bat (Ponza 310)

The diminutive of *domina* (**dominicella*) also provides interesting cases for Italian dialect varieties. For example according to the DEI, *damigella* is used in northern Tuscany to indicate a herbaceous plant with the Latin scientific name 'nigella Damascena' (Battisti/Alessio 2: 1207). Perhaps however *damigella* simply became the term used in the region due to its phonetic similarity with 'nigella' and may not be a derivative of **dom(i)nicella*.

Lastly, the four different meanings that follow, stemming from **dom(i)ini-*

cella, are present in the Italian dialects and all refer to objects. In the *Vocabolario trentino-italiano* from the year 1904, we find *donzela* meaning "sferrina (del ferro da stirare)" (145). The term is preceded by an asterisk which indicates either a word of particularly marked dialectal character, with equivalent forms in old Tuscan, or a modern Tuscan term that is not Florentine. The first option appears the most probable in this case.

In the *Vocabolario parmigiano* by Carlo Malaspina, it is interesting that *donzella* is reserved to indicate 'damigella', while *donzela* (with one l) is used for objects. It designates a trolley used to transport cooked food (portavivande). Another amusing meaning has also been attributed to *donzela*: Malaspina defines this term as a 'orinaliera'; that is, the box or case in which a chamber pot is kept (55).

Finally, the milanese dialect variety provides yet another noteworthy definition for this derivative of **dom(i)nicella*. *Donzella* (also *donsêla*) is used to indicate a particular kind of mirror. Augusto Banfi refers to it as a 'specchio bilico', meaning that it is a large mirror held up by, and attached to two poles on either side of it. The portable mirror is connected at its centre point to allow for it to swing and to incline to alter the angle from which one can see oneself (231).

It is evident that the derivatives of the Latin *domina*, *femina* and *mulier* abound in the Italian language from the more basic ideas of 'woman' and 'lady' to 'wrasses' and 'mirrors'. I believe that I have compiled the most salient aspects of each of these terms to form an interesting historical study based on linguistic articles and dictionaries. The vast semantic evolution of the terms dealt with in this diachronic study, especially *domina*, are also important because new doors are opened for further study. For example, this paper dealt with locating and searching for meanings attributed to these derivatives. An interesting topic would be trying to identify, with well-founded data, the reasons behind these meanings, as has been done with *donnola*. Further study may also be done in a structure similar to this paper, but on a vaster scale. For example, it would be very interesting to study the semantic evolution of particular terms, across the Romance languages. Taking even one concept and studying the names that have developed in various languages for identifying it could prove very productive. I have touched upon this with the names for the weasel, which all seem to be linked, such as *dominha* in Portuguese, *comadreja* in Spanish and *jungferchen* in German. Thus, studies such as these can bring to light facts concerning certain stages in linguistic history as well as cultural information that would otherwise remain unknown.

WORKS CITED

- Alighieri, Dante. *La divina commedia*. 3 Vols. Trans. A. Mandelbaum. New York: Bantam Books, 1980-1984.
- Angiolini, Francesco. *Vocabolario milanese - italiano*. Torino: ditta G.B. Paravia, 1897.
- Banfi, Giuseppe. *Vocabolario milanese - italiano*. Milano: Meravigli, 1983.
- Battaglia, Salvatore. *Grande dizionario della lingua italiana*. Vol. 4, 5, 10, 11. Torino: UTET, 1961.
- Battisti, Carlo, and Giovanni Alessio. *Dizionario etimologico italiano*. Vol. 2, 3. Firenze: Barbèra Editore, 1968.
- Bonfante, G. "Femmina e donna." *Studia philologica et litteraria in honorem L. Spitzer*. Ed. A.G. Hatcher and K.L. Selig. Bern: Francke, 1958. 77-109.
- Cavalcanti, Guido. *Rime*. Ed. Guido Favati. Milano: Riccardo Ricciardi Editore, 1957.
- Cherubini, Francesco. *Vocabolario milanese - italiano*. Milano: Aldo Martello Editore, 1839.
- Ciceronis, Marcus Tulli. *De baruspicum responsis oratio*. Milano: Arnoldo Mondadori, 1968.
- Cortelazzo, Manlio, and Paolo Zolli. *Dizionario etimologico della lingua italiana*. Vol. 2. Bologna: Zanichelli Editore, 1979.
- D'Alcamo, Cielo. "Il contrasto." *Poeti del dugento*. Ed. Gino Saviotti. Milano: Editore Antonio Vallardi, 1937. 34-37.
- "Damsel-fly." *The Oxford English Dictionary*. 2nd ed. CD-ROM. Oxford: Oxford UP, 1992.
- Durante, D. and G. F. Turato. *Dizionario etimologico veneto - italiano*. Padova: Edizioni Erredici, 1975.
- Flechcia, G. "Postille etimologiche." *Archivio glottologico italiano* 2 (1876) 1-58.
- Garrisi, Antonio. *Dizionario leccese - italiano*. Vol. 1. Lecce: Capone Editore, 1990.
- Grande dizionario della lingua italiana*. Firenze: Istituto geografico de Agostino, 1990.
- Hall, Robert A. Jr. *Bibliografia della linguistica italiana-secondo supplemento decennale 1966-1976*. Pisa: Giardini Editore, 1980.
- The Illustrated Library of Nature*. New York: H.S. Stuttman Co. Inc., 1971.
- Jaberg, K. and J. Jud. *Sprach - und Sachatlas Italiens und der Südschweiz*. Bern: Verlag Stampfli und Cie., 1928-1960.
- Leone, Eugenio. "La compelessità semantico-concettuale di 'dominus' 'domina' nella lingua latina." *Atti e memorie dell'accademia toscana di scienze e lettere 'La Colombaria'* 34 (1969): 331-411.
- Lewis, Charlton, and Charles Short. *A Latin Dictionary*. New York: Oxford Clarendon Press, 1966.
- Lovera, Luciano ed. *Concordanza della commedia di Dante Alighieri*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1975.
- Malaspina, Carlo. *Vocabolario parmigiano - italiano*. Vol. 2. Bologna: Forni Editore, 1857.
- Marazzini, Claudio. *Il Piemonte e la Valle d'Aosta*. Torino: UTET Libreria, 1991.
- Migliorini, Bruno. *Dal nome proprio al nome comune; studi semantici sul mutamento di nomi propri di persona in nomi comuni*. Genève: Olschki, 1927.
- _____. *Storia della lingua italiana*. 4th ed. Firenze: Sansoni, 1971.
- Moravia, Alberto. *Gli indifferenti*. 17th ed. Milano: Tascabili Bompiani, 1989.
- Orbicciani, Bonagiunta. "Ballate." *La poesia lirica del duecento*. Vol. 1. Ed. Carlo Salinari. Torino: Unione Tipografico Editrice, 1951. 313-17.

- Oxford Latin Dictionary*. New York: Clarendon Press, 1968.
- Picoche, J. *Dictionnaire etymologique du français*. Paris: Le Robert, 1991.
- Pirona, Giulio Andrea. *Il nuovo Pirona: vocabolario friulano*. 2nd ed. Udine: Società filologica friulana, 1992.
- Ponza, Michele. *Vocabolario piemontese - italiano e italiano - piemontese*. 9th ed. Torino: Le Livre précieux, 1967.
- Prati, Angelico. *I valsuganotti*. Torino: Casa Editrice Giovanni Chiantore, 1923.
- Ramat, Anna Giacalone. "Ricerche sulle denominazioni della donna nelle lingue indeuropee." *Archivio glottologico italiano* 54 (1969): 105-147.
- Ricci, Vittore. *Vocabolario trentino - italiano*. Bologna: Forni Editore, 1904.
- Rohlf, Gerhard. *Dizionario dialettale delle tre calabrie*. Milano: Hoepli Editore, 1932.
- . *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti - morfologia*. Trans. Temistocle Franceschi. Vol. 2. Torino: Einaudi Editore, 1968.
- Sant' Albino, Vittorio di. *Gran dizionario piemontese - italiano*. Torino: Bottega d'Erasmo, 1964.
- Tibullus, Albius. *Tibullus: Elegies*. Trans. and Ed. Guy Lee. Liverpool: Français Cairns, 1982.
- Traina, Antonio. *Nuovo vocabolario siciliano - italiano*. Palermo: Edizioni il punto, 1967.
- Wartburg, Walther von. *Französisches etymologisches Wörterbuch*. Vol 3. Basel: J.C.B. Mohr, 1950.
- Zingarelli, Nicola. *Il nuovo Zingarelli*. 11th ed. Bologna: Zanichelli Editore, 1988.

NOTE E RASSEGNE

PIRANDELLO. ILL PERCORSO MORALE DI CESARINO BREI

di

Giovanna De Luca

La battaglia che l'individuo intraprende con la "legge" per far valere le proprie scelte morali, il dominio su quest'ultimo degli elementi estranei alla propria volontà, la sua incapacità di vivere un reale immobile e cristallizzato sono le tematiche principali della novella *In silenzio* di Luigi Pirandello. Diversamente dai vinti personaggi della produzione pirandelliana, il protagonista di questa novella è un personaggio che attraverso la propria solidità morale, riesce ad affermare una simbolica vittoria sul reale. La volontà di sopravvivere di Cesarino Brei non è legata solo ad un bisogno materiale, ma soprattutto ad una necessità morale, che alimenta e sostiene il ragazzo nella sua lotta quotidiana per un'esistenza "giusta". Il crescendo di azioni morali realizzate da Cesarino dalla morte della madre in poi, agiscono su un duplice livello: personale e sociale. A livello personale, per riequilibrare un irrisolto e conflittuale rapporto tra madre e figlio; a livello sociale, per affermare la vittoria della propria dignità contro una società ingiusta. In questa luce il suicidio-omicidio (omicidio in quanto coinvolge nell'atto di morte anche il fratellino Ninni) assume un valore morale universale, poichè rappresenta il riscatto dell'individuo nei confronti di una società che attraverso costumi, pensiero e leggi riesce a distruggere il valore supremo dell'individuo: la sua dignità.

Nel regno dei fini tutto ha un *prezzo* o una *dignità*. Il posto di ciò che ha un prezzo può essere preso da qualcos'altro di equivalente; al contrario ciò che è superiore ad ogni prezzo, e non ammette nulla di *equivalente*, ha una dignità.....[M]a ciò che costituisce la condizione necessaria perchè qualcosa possa essere un fine in sè, non ha soltanto un valore relativo, o prezzo, ma un valore intrinseco, cioè *dignità*. (Kant 68)

Totality and Infinity di Levinas e *Fondazione della metafisica del costume* di Kant, forniranno, attraverso i rispettivi concetti di "otherness" e di "imperativo categorico" una chiave di lettura etica della novella. Con Levinas si darà enfasi all'iniziale approccio che Cesarino stabilisce con "l'altro," ovvero il primo stadio del suo percorso morale. Con Kant si evidenzierà come attraverso il compimento del dovere morale, il protagonista conquisterà la propria libertà.

Il diciottenne Cesarino Brei, vive con la madre in un appartamento a Roma. Il ragazzo ignora chi sia suo padre e conduce un'esistenza fatta di silenzi e soprattutto di solitudine. Durante la sua permanenza al convitto, dove era stato mandato dalla madre nel tentativo di celargli la sua gravidanza, Cesarino apprende la notizia della sua morte, avvenuta mentre dava alla luce un bambino. Anche di quest'ultimo, come per il protagonista, si ignora chi sia il padre. Superata la sorpresa che pone Cesarino di fronte ad una triste e allo stesso tempo ignota realtà, il ragazzo si assume l'onere di allevare il fratellino. Comincia a lavorare e con molti sacrifici riesce a stabilire una certa pace familiare. Ma il padre del bambino, proprio quando le cose sembravano essersi messe per il meglio, compare sulla scena reclamando il proprio figlio. Cesarino dopo un primo tentativo di rivolta, comprende che la legge è dalla parte del genitore e piuttosto che cedergli suo fratello, decide di asfissiarli assieme a lui.

Pirandello con il personaggio di Cesarino guida il lettore lungo il percorso della graduale consapevolezza etica che va dall'infanzia all'adolescenza. Cesarino racchiude in sé le caratteristiche psicologiche del fanciullo-adolescente il quale percepisce il mondo esterno senza pelle, senza il filtro del vissuto che riesce a mitigare ogni sentimento. Per questo la sua solitudine, la sofferenza per le condizioni di vita sue e di suo fratello, vengono percepite con la massima intensità. Esse sono grossi ostacoli che è possibile superare solo con la forza della volontà. Ma quando anche questa si rivela insufficiente, allora non resta che applicarla per l'ultima volta per dare un valore alla propria condotta morale.

La novella può essere divisa in due parti: la prima è caratterizzata dalla descrizione psicologica e fisica di Cesarino, ragazzo solo e taciturno, con grossi occhiali da miope e spallucce strette, ignaro non solo di ciò che accade nella vita della madre ma di riflesso anche di ciò che accade nella sua vita, lasciandosi così vivere giorno per giorno senza mai reagire.¹

Cesarino, ripensandoci dal collegio, se ne sentiva ancora stringere il cuore. Quand'era là, appena ritornato dalla scuola, desinava solo, svogliato, nella saletta da pranzo, ricca ma quasi buja, con un libro aperto davanti appog-

giato alla bottiglia dell'acqua sul riquadro bianco del tovagliolo apparecchiati lì per lì sulla tavola antica di noce; poi si chiudeva in camera a studiare; e infine la sera, quando lo chiamavano a cena, usciva tutto raffagottato, intorpidito, rannuvolato, con gli occhi strizzati dietro le lenti da miope. (Pirandello 5)

La seconda parte della novella, il cui inizio è segnato dalla morte della madre, è caratterizzata da una sorta di rinascita del protagonista, il quale attraverso una graduale personale presa di coscienza della realtà si trasforma da fanciullo fermo in uno statico torpore, in un adulto responsabile e attivo che cerca di provvedere sia a sé che al fratello.

Commosso da una veemente pietà, ch'era già quasi tenerezza fraterna, sentì destarsi dentro una disperata energia. Trasse dallo stipetto alcune gioie della madre e le diede alla serva, perchè cercasse di cavarne denaro, per il momento. Si recò nella saletta per pregare il custode, che l'aveva accompagnato, di attendere lui a quanto si doveva ancora fare per la mamma. Ritornò dalla levatrice, per pregarla di cercare subito una balia. Corse a prendere il suo berretto da collegiale, là, nella camera mortuaria; e dopo aver in cuor suo promesso alla madre che quel suo piccino non sarebbe perito e neanche lui, corse al collegio, a parlare col Direttore. (13)

La morte della madre fa riaffiorare nella vita del protagonista dubbi e conflitti che fino ad allora egli aveva tentato di sopprimere e a cui non aveva voluto cercare di dare una spiegazione. Enrica Brei non rientra nei canoni tradizionali della figura materna. La sua chiusura affettiva nei confronti del figlio (sia perchè avuto troppo giovane e perchè costretta ad allevarlo senza il sostegno della figura paterna) assieme ai dubbi di Cesarino riguardo l'identità di suo padre, favoriscono l'allontanamento tra la donna e il ragazzo. L'universo dell'esclusivo e unico rapporto madre-figlio, caratteristico dell'infanzia felice, non è mai esistito tra loro. Il sospetto di Cesarino sulla "santità" della madre, ha contribuito ulteriormente a "sporcare" quello che sarebbe dovuto essere un rapporto idillico.

Cresciuto sempre da solo, non aveva nessuna domestichezza con la madre. La vedeva, la sentiva molto diversa da sé, così alacre, energica e disinvolta. Forse egli somigliava al padre. E il vuoto lasciato dal padre da tanto tempo stava tra lui e la madre, e s'era sempre più ingrandito con gli anni....[N]egli ultimi giorni passati a casa, aveva notato ch'ella, nonostante il gran lavoro a cui attendeva senza requie dalla mattina alla sera, si conservava bella, molto bella e florida, e che di questa bellezza aveva gran cura: si acconci-

ava i capelli con lungo e amoroso studio ogni mattina, vestiva con signorile semplicità, con non comune eleganza; e s'era sentito quasi offeso finanche dal profumo ch'ella aveva addosso, non mai prima avvertito, così da lui. (5)

La specularità del rapporto madre-figlio tipico di ogni rapporto infantile dove il mondo del bambino diventa tutt'uno con quello della madre e la contemporanea realizzazione di una narcisistica perfezione atta a soddisfare la naturale necessità del fanciullo, sono elementi mancanti alla fanciullezza di Cesarino. Nella sua vita da adolescente, il continuo anelare a questo stato ideale di infanzia felice, lo porta a vivere una pubertà regressa. L'autore ce lo presenta come un adolescente il cui aspetto fisico, attività psicologica e nome (solo la madre gli riconosce lo status anagrafico di adulto chiamandolo Cesare e non Cesarino), enfatizzano un'ambigua personalità in bilico tra fanciullezza e pubertà, che si risolverà poi, dalla nascita del fratello in poi, in un'adulta assunzione di responsabilità morale, sebbene anch'essa mescolata a reazioni tipicamente infantili dove l'espressione corporale gioca un ruolo determinante.

E al Ministero, se gli altri scrivani, tutti uomini maturi o vecchi, passavano il tempo a far la burlletta, nonostante la minaccia dei capi che quell'ufficio di ricopiatura sarebbe stato soppresso per lo scarso rendimento che dava, egli dapprima s'agitava sulla seggiola, sbuffando, o pestava un piede, poi si voltava brusco a guardarli dal suo tavolino, battendo il pugno sulla spalliera della seggiola. (17)

La repressione del naturale sviluppo dell'*eros* è per Cesarino il frutto di un'inesperita fase edipica e la sua identificazione nel ruolo materno, quando si prende cura di Ninnì, lo aiuta a superare gli impulsi libidici anacronistici (e di conseguenza per lui immorali) nei confronti della madre. Attraverso il legame con il fratello Ninnì, Cesarino riscatta quell'impotenza sessuale, frutto dell'autorepressione. "L'adolescente colpevole, perduto lo statuto di bambino infelice, rifiuta autoreprimendosi quello di adulto e di uomo e si cala addirittura nei panni della madre amorosa, della "vera mamma, "per spiare e trovare al tempo stesso conforto" (Lugnani 139).

La paura di cadere nell'impossibile binomio figlio e madre-donna, perseguita Cesarino anche dopo la morte della madre e quando il rimosso impulso riappare, per Cesarino c'è soltanto l'orrore per aver provato un tale sentimento.

E quei compagni di ufficio con i loro sudici discorsi e certe sconce domande che avrebbero voluto avvilirlo di vergogna: *"se e come faceva; se*

l'aveva mai fatto. Ed ecco, un improvviso convulso di lagrime lo assaliva al ricordo d'una sera che, andando al solito di furia per via, come un cieco, aveva inciampato in una donnaccia di strada, la quale, subito fingendo di pararlo, se l'era premuto al seno con tutte e due le braccia, costringendolo così a cogliere con le nari sulla carne viva, oscenamente, il profumo, quel profumo stesso della sua mamma. Gli pareva ora di sentirsi frustato dal dileggio di quelli: "Verginello! Verginello," e tornava a stringere nel pugno la bacchetta della ringhiera e a serrare i denti. No, non avrebbe potuto mai farlo, lui, perchè sempre, sempre avrebbe avuto nelle nari, a dargliene l'orrore, quel profumo della madre. (Pirandello 19-20)

Nella novella, l'inevitabile vincolo tra *eros* e *thanatos* ha una base etica piuttosto che psicoanalitica. Enrica Brei e Cesarino sono legati l'uno all'altra dalla comune esperienza di una sessualità repressa a causa dei veti morali imposti dalla società. Il fatto che ella sia la madre giovanissima di un figlio senza padre, la costringe a nascondere i suoi "illeciti" legami affettivi alla società. Le conseguenze di questo *eros* represso si riverberano sul figlio, il quale reprimendo a sua volta la propria libido, rinforza i dettami della moralità sociale. Herbert Marcuse in *Eros and Civilization* sostiene che la naturale pulsione della libido, la quale trova gratificazione nella protrazione eterna del piacere, "timelessness is the ideal of pleasure", viene ostacolata dai veti morali della società borghese. Tale pulsione, grazie alla conscia paura dell'uomo del limite temporale imposto su di lui dalla morte, delimita in un tempo definito la pulsione sessuale, riuscendo in questo modo a mantenere l'ordine e la conformità. Per contro *l'eros* viene attratto da *thanatos*, che se da una parte garantisce l'impossibilità di un'esistenza non-repressiva, dall'altra promette una gratificazione eterna. "*With its striving for eternity, Eros offends against the decisive taboo that sanctions libidinal pleasure only as a temporal and controlled condition, not as a permanent fountainhead of the human existence*" (Marcuse 234).

In questa prospettiva le morti di Enrica Brei e di Cesarino assumono un duplice significato: da una parte esse rappresentano il superamento della repressione dell'*eros* e il raggiungimento del piacere eterno, e dall'altra la rivendicazione della propria libertà nei confronti del sociale.

Lo status di orfano di Cesarino, la consapevolezza della propria solitudine e dell'impossibilità di una guida paterna e materna, espongono il personaggio ad affrontare senza alcuna protezione gli eventi della realtà. Incassando continuamente colpi, il ragazzo riesce a fortificarsi grazie solo alla propria forza morale, che diventa affermazione della propria libertà al momento della sua morte. Pirandello con Cesarino ripropone il mito del fanciullo primordiale il quale da solo si ritrova a fronteggiare una realtà allo stesso tempo

benigna e maligna. Benigna perchè gli ha dato momenti di serenità con la presenza di Ninnì, maligna perchè gli ha dato solo l'illusione di quella gioia:

Il fanciullo primordiale, il divino fanciullo dei miti delle origini, l'orfano abbandonato che vive la prima ora del mondo, affronta precisamente questi pericoli e presta orecchio a queste voci della natura. Dinanzi a lui, privo di padre e di madre, la natura è simultaneamente materna e pericolosa, soccorritrice e mortale. (Jesi 10)

Il fatto che Cesarino si sia assunto la responsabilità di sostenere e guidare la vita di Ninnì, non solo gli permette di poter proiettare sul fratello quell'affetto e quell'infanzia a lui mancati, ma questa responsabilità assume la funzione di "dio soccorritore," che sostituendo la figura guida del padre, diventa scudo e direzione nel difficile percorso dell'esistenza. Ma è Cesarino stesso il creatore di questa funzione. Facendo riferimento a Furio Jesi è possibile affermare che Cesarino è l'orfano "ultimo della stirpe" su cui cade la responsabilità di riprodurre da solo la "religione" necessaria alla sua sopravvivenza e soprattutto di fornire, attraverso la propria condotta, un esempio di vita per i suoi discendenti.²

Cesarino sentì d'improvviso il vuoto spalancarglisi più nero e più vasto d'intorno. Si vide solo, solo nella vita, senz'aiuto, senz'alcun parente, nè prossimo nè lontano; solo con quella creaturina lì che aveva ucciso la mamma venendo al mondo ed era rimasta anche lei, così, nello stesso vuoto, abbandonata alla stessa sorte, senza padre....Come lui. (Pirandello 11)

Dal paragrafo citato, è molto chiaro lo stato di confusione in cui Cesarino si trova alla nascita del fratello. Egli è soggetto ad un fluttuare di sentimenti contrastanti tra di loro. Dapprima non riconosce a Ninnì neanche la relazione parentale, tutto preso com'è a colpevolizzarlo per la morte della madre; ma gli basta un momento per comprendere che dividono lo stesso destino e che entrambi sono vittime di una realtà crudele. È esattamente in questo momento di apertura verso l'altro, ovvero di superamento della fase egocentrica che gli aveva impedito di stabilire un rapporto con "l'altro" nel periodo che ha preceduto la morte della madre, che Cesarino assumendosi la responsabilità della vita del bambino, cresce moralmente. Da questo punto in poi egli riesce ad accettare gli altri nella sua vita.

Emmanuel Levinas, in *Totality and Infinity* asserisce che l'uomo vive circondato da elementi che sono *other than me*, anche se questi non rappresentano necessariamente una negazione di sè. La prima esperienza che si ha quando si stabilisce un contatto con "l'altro" è comunque di tipo ego-

centrico. Noi stabiliamo una precedenza su qualsiasi elemento che incontriamo e impariamo a manipolare e a controllare il nostro ambiente a nostro vantaggio.

"There is a strong tendency in all human individuals and groups, to maintain this egocentric attitude and to think of other individuals either as extensions of the self, or as alien objects to be manipulated for the advantage of the individual or social self." (Levinas 12)

Ma l'individuo non riesce a categorizzare *the other* nel proprio sistema di pensiero, in quanto quest'ultimo, anche se può sembrare un *analogous to myself* non è il proprio alter ego. La sua *otherness* deve perciò rimanere intatta. Secondo Levinas un ponte di comprensione ed interazione tra noi e l'altro, nel rispetto delle proprie identità, può essere stabilito solo attraverso il linguaggio: "*I must be ready to put my world into words and to offer it to the other.*" (14) Attraverso il linguaggio noi riconosciamo che *the other* non è un oggetto che risplende con la luce riflessa della nostra interpretazione, ma riluce di luce propria.

Nella novella di Pirandello, il potere che Levinas attribuisce alla parola come elemento-ponte per il riconoscimento e il rispetto dell'altro viene trasferito all'azione. Cesarino, tenendo tra le braccia il fratello, provvedendo a procurargli una balia e soprattutto badando al suo benessere, (lavorando instancabilmente) introietta la realtà di Ninnì nel suo mondo, nei suoi interessi primari. Al dialogo verbale viene sostituito così il silenzioso dialogo delle azioni. Ninnì, attraverso la propria crescita e il suo benessere comunica a Cesarino il proprio stato d'animo.

La non categorizzabile relazione tra Cesarino e Ninnì, in bilico tra rapporto madre-figlio, fratello-fratello e fratello-gemello percepito come l'immagine speculare di sé, ripropone la *Weltanschauung* alla base del corpus narrativo di Pirandello: la partecipazione dell'individuo al continuo flusso vitale bergsoniano dove egli è in continuo divenire e in ogni momento è diverso dal momento precedente. In questa ottica è facile comprendere perché di volta in volta Cesarino assuma, nei confronti del fratello, i diversi ruoli di madre, padre, fratello, gemello e diventando a volte anche estensione di se stesso.

In questo continuo divenire di ruoli vi è però un denominatore comune: il perseguimento della dignità umana, fondamento dell'esistenza dell'uomo. Il rapporto di Cesarino con Ninnì è guidato da questo inconscio sentimento, anche se sono la volontà e la razionalità legate alla dignità, a guidare il ragazzo verso l'affermazione della dignità.

Immanuel Kant in *Fondazione della metafisica del costume* afferma che la morale non è il prodotto dell'esperienza, ma piuttosto la sua creatrice. Ogni individuo attraverso la volontà pura (guidata dalla ragione pura) impone su se stesso un codice morale di cui è autoregistratore; egli così diventa suddito solo di se stesso.³

Non desta quindi meraviglia che tutti gli sforzi finora fatti per scoprire il principio della moralità siano necessariamente falliti. Si vedeva che l'uomo è vincolato a leggi dal suo dovere, ma non ci si rendeva conto che è *soggetto soltanto alla propria universale legislazione* e che è obbligato ad agire soltanto in conformità alla propria volontà, che è legislatrice universale secondo il fine della natura. (Kant 65)

La moralità dell'individuo si fonda su qualcosa di assolutamente solido: il dovere. Nell'adempimento del proprio dovere l'uomo conquista la libertà dell'uomo ragionevole, in quanto riesce a superare e a controllare i meccanismi legati alla sua fenomenicità. È questa sovranità dell'uomo legislatore (secondo libertà) sopra l'uomo suddito (della necessità) a far sì che venga conferita "sublimità e dignità" (*Erhabenheit und Würde*) alla persona che compie il proprio dovere. Per Kant l'azione libera non è solo quella conforme al dovere, ma soprattutto quella che ha un fine in sè, ovvero non venga compiuta in vista di una punizione o di una ricompensa. Il comando morale prende per Kant il nome di "imperativo categorico" che è diverso dall'"imperativo ipotetico" in quanto avulso da qualsiasi fine. All'"imperativo categorico" è possibile applicare formulazioni che suggeriscono una legge morale:

(a) "Agisci in modo che tu possa volere che la massima delle tue azioni divenga universale"; (b) "Agisci in modo da trattare l'uomo, così in te come negli altri, sempre anche come fine non mai solo come mezzo"; (c) "Agisci in modo che la tua volontà possa istituire una legislazione universale." (60-61)

Se Cesarino è consapevole della dubbia moralità del Direttore del collegio, il quale "gli faceva il bene, sì, ma quasi più per sè, per il compiacimento di sentirsi, lui, buono" (Pirandello13) piuttosto che per vero interesse nei suoi confronti, allora possiamo desumere che per il ragazzo abbia effettivo valore solo l'atto etico fine a sè stesso, secondo il principio kantiano. Riprendendo un tema pirandelliano, possiamo affermare che il Direttore indossa la maschera dell'uomo eticamente integro. Egli è l'ex datore di lavoro di Enrica Brei, che adesso si preoccupa che i figli della sua ex-dipendente abbiano una vita decorosa. Lo stesso si dica di Alberto Rocchi, il quale

decide di indossare la maschera del padre premuroso e di reclamare i suoi diritti sul figlio solo nel momento in cui il ruolo di padre gli è più conveniente. Precedentemente non aveva nè assistito Enrica Brei, nè tantomeno aveva provveduto a prendersi cura di Ninnì alla sua nascita. Consapevole della dubbia sincerità dei sentimenti di coloro che lo circondano, a Cesarino non rimane altro che opporsi con tutte le sue forze a tanta falsità.

La nascita di Ninnì determina nel protagonista una volontà di agire. Egli dimentica se stesso e si immerge tutto nell'azione salvifica. Ciò che conta è solo il bene del neonato. Il suo agire non è determinato da nessun desiderio di ricompensa, esso è fine a se stesso: "egli non pensò più che al bambino, come salvarlo insieme con sè, fuori, fuori di quella trista casa dove tanta agiatezza, chi sa come, chi sa donde era entrata per finir di confonderlo" (15). La confusione nella quale Cesarino era vissuto si dissipa quindi con la morte della madre e la nascita del fratello. La lucidità e la razionalità riescono ad imporsi sulla volontà. Da qui derivano una serie di azioni che rafforzano sempre di più il dovere morale del ragazzo, che con la morte, raggiunge la *erhabenheit und würde* kantiana.

Il suicidio-omicidio di Cesarino e Ninnì diventa eticamente giustificabile proprio per la sua funzione di atto di libertà. Il gesto finale del ragazzo, ridà definitivamente dignità sia alla sua esistenza che a quella di sua madre e di suo fratello. È sia riscatto personale, perchè è la *thanatos* l'elemento di riequilibrio del degenerato rapporto con la madre, che riscatto sociale in quanto atto di libertà da una società che opprime il giusto. Cesarino riesce finalmente ad affermare il "suo" reale. Ora non ha più bisogno degli occhiali, finora usati come strumento di accomodamento per cercare di partecipare ad una realtà eticamente condannabile; ora può vedere quello che vuole. Al momento della morte l'omicidio diventa solo suicidio in quanto Ninnì, nel fluttuare dei ruoli, diventa per Cesarino sua immagine speculare. Ninnì è il sè stesso di Cesarino che si ritrova nel momento della morte. Il suicidio diventa quindi atto di rivendicazione del proprio io dispersosi durante la continua battaglia per un'esistenza giusta.

NOTE

¹ Zangrilli 1983, 101. L'autore così articola la suddivisione della novella in due parti: "Nella prima [parte] si raffigura il personaggio pirandelliano nel suo alquanto complesso stato psicologico; e nella seconda si ritrae l'azione che ne deriva. Dentro questa struttura esterna, vive una struttura narrativa interna che corrisponde ormai ad un procedimento

abituale dell'autore. Viene presentata immediatamente la situazione problematica attuale, cui segue una sezione retrospettiva che ne sancisce le cause, da un passato alquanto precario fino al presente dilemma, donde il racconto si avvia allo sviluppo risolutivo. È una organizzazione narrativa di forte tensione drammatica, che mantiene efficacemente viva la sospensione."

² Jesi 1981,15. "Riferita alla cosmogonia, questa situazione deve necessariamente far coincidere all'immagine del padre assente e più tardi soccorritore quella di un dio. Ma ciascuno, volgendosi verso la propria nascita, contempla e "padre nei cieli", l'orfano fisserà I suoi occhi sulla fine del ciclo iniziato con la sua nascita e si sentirà, come Rilke "l'ultimo della sua stirpe", il predestinato a nominare e ad evocare per l'ultima volta gli arredi del proprio universo."

³ Kant, in *Fondazione della metafisica dei costumi*, afferma che la moralità non deriva dall'esperienza, ma piuttosto la crea. Gli esseri umani appartengono sia al mondo meccanico che a quello intellegibile: perchè esseri fenomenici essi sono guidati dalla legge della natura secondo cui "ogni cosa accade" e perchè esseri ragionevoli sono guidati dalla legge della libertà secondo cui "ogni cosa deve accadere." Obbedendo alla legge morale, l'uomo supera i limitati istinti del mondo fenomenico e compie così un atto di libertà. (9)

OPERE CITATE

- Coe, Richard. *When the Grass Was Taller*. New Haven: Yale University Press, 1984.
 Geymonat, Ludovico. *Storia del pensiero filosofico*. Vol. II Milano: Garzanti, 1981.
 Jesi, Furio. *Letteratura e mito*. Torino: Einaudi, 1981.
 Kant, Immanuel. *Fondazione della metafisica dei costumi*. Bari: Laterza, 1993.
 Khun, Reinhard. *Corruption in Paradise: The Child In Western Literature*. Boston: University Press of New England, 1982.
 Lugnani, Lucio. *L'infanzia felice e altri saggi su Pirandello*. Napoli: Liguori, 1990.
 Levinas, Emmanuel. *Totality and Infinity: an Essay on Exteriority*. Trad. A. Lingis. Pittsburgh: Duquense University Press, 1969.
 Gioanola, Elio. *Pirandello la follia*. Genova: Il Melangolo, 1983.
 Macchia, Giovanni. *Pirandello o la stanza della tortura*. Milano: Mondadori, 1981.
 Marcuse, Herbert. *Eros and Civilization*. Boston: Beacon Press, 1956.
 Mirmina, Emilia. *Pirandello novelliere*. Ravenna: Longo, 1976.
 Pirandello, Luigi. *In silenzio*. Milano: Mondadori, 1992.
 Vicentini, Claudio. *L'estetica di Pirandello*. Milano: Mursia, 1970.
 Zangrilli, Franco. *L'arte novellistica di Pirandello*. Ravenna: Longo, 1983.

NOTE E RASSEGNE

"SOSTIENE TABUCCHI".

MODALITÀ NARRATIVE E COSTRUZIONE DI MONDI
TRA LETTERATURA E CINEMA

di

Andrea Bernardelli

1. Premessa.

Diverse volte, quando mi sono trovato a dovere ricordare il titolo del romanzo *Sostiene Pereira* (1994) di Antonio Tabucchi, distrattamente – ma certo non casualmente –, ho prodotto una curiosa forma di crasi tra autore e personaggio: "sostiene Tabucchi". Come ho sottolineato non credo che la mia distrazione sia del tutto casuale. Il *lapsus* da cui deriva la condensazione tra il nome dell'autore e quello del personaggio è generato dalla più o meno inconsapevole sensazione che la loro sovrapposizione di identità svolga una qualche funzione nella costruzione narrativa.

Questa breve premessa fondata su di un modesto dato del vissuto personale non serve dunque solamente a spiegare il senso del titolo scelto, ma introduce anche il tema generale su cui è fondato il presente intervento. Si tratterà infatti di comprendere in che modo differenti modalità della narrazione possano costruire diversi mondi di finzione, o meglio come il *modo* narrativo sia parte fondamentale nella definizione del *mondo* narrativo.

Il concetto di mondo narrativo o di mondo di finzione di un testo letterario può essere interpretato secondo due prospettive, tra loro di fatto complementari. In primo luogo il mondo narrativo può essere inteso come un "dato", come il prodotto finale dell'atto creativo di un autore (v. Dolezel 1998; Pavel 1986). Secondo questa accezione un mondo possibile narrativo è identificabile attraverso una serie di specifiche caratteristiche "statiche" (individui, azioni o *frames* di azioni, motivazioni, descrizioni di ambienti o di oggetti, ecc.). D'altro canto è sempre possibile interpretare il concetto di mondo narrativo come un "processo", come il prodotto finale di un atto di lettura. In questo caso ad essere chiamate in causa sono le caratteristiche "dinamiche" del testo letterario, vale a dire le diverse modalità narrative (*voce*, punto di vista, *distanza*, *focalizzazione*, ecc.) considerate come stru-

mento nel delineare un percorso di *costruzione* del mondo narrativo da parte del lettore (v. Eco 1979).

Nel caso specifico si farà riferimento alle diverse modalità secondo cui è stato trattato in due differenti media – letteratura e cinema – il rapporto tra diverse istanze della narrazione o *voci* narrative. L'ipotesi è che diverse relazioni tra le voci narranti creino diversi mondi narrativi – vale a dire differenti livelli di credenza, diversi rapporti di sapere o di conoscenza tra autore, narratore, personaggio e lettore. La trasposizione cinematografica di un testo letterario – considerando la *fabula* o *plot* del racconto come una ipotetica invariante – mette in evidenza in quale modo i vincoli espressivi dei due media e le scelte degli “autori” – lo scrittore da un lato e il regista/sceneggiatore dall'altro –, possano influire nel definire due diverse relazioni epistemiche con il mondo narrativo. Un mondo di finzione non consiste infatti dei soli elementi di base della narrazione – i personaggi, le loro azioni e lo sfondo spazio-temporale di riferimento –, ma anche nel processo di costruzione del racconto. Il procedere della narrazione è definito dalla posizione reciproca delle diverse voci narranti, dalla loro relazione con le figure testuali dell'autore e del lettore implicito, e dai loro diversi punti di vista e livelli di conoscenza degli eventi narrati. Da questo *processo* deriva la maggior parte delle caratteristiche *epistemiche* di un mondo narrativo. Ogni mondo di finzione è dunque per il lettore il prodotto di uno specifico processo di costruzione narrativa.

2. Il romanzo.

Un breve riassunto della trama – di fatto comune al testo letterario e a quello cinematografico – si rende necessario per meglio comprendere quanto seguirà. Il racconto si svolge nel 1938 in Portogallo, più precisamente in una Lisbona oppressa dalla dittatura di Salazar e dai primi segnali di una crisi mondiale che le giungono dalla guerra civile in Spagna. L'anziano dottor Pereira, ex-cronista, è il responsabile della pagina culturale di un modesto giornale del pomeriggio, il *Lisboa*. Dopo la scomparsa della moglie a causa di una lunga malattia, Pereira è ossessionato dal tema della morte. Leggendo un breve saggio su di una rivista dedicato alla morte decide di contattarne l'autore, un giovane laureato in filosofia di origine italiana, Monteiro Rossi, che assume per la redazione di cronologi letterari. Il giovane – insieme alla fidanzata, Marta – condurrà lentamente Pereira a risvegliarsi dal torpore e dall'indifferenza fino ad acquistare una piena coscienza politica e sociale. La tragica uccisione del giovane sarà l'ultima fondamentale spinta per condurre Pereira alla ribellione nei confronti del regime salazarista e a prendere la via

dell'esilio in Francia.

La modalità narrativa scelta da Tabucchi per il romanzo non riveste in sé una particolare novità. Ci troviamo di fronte infatti ad un narratore assente come personaggio dall'azione del racconto (narratore *eterodiegetico*) che riporta a sua volta la testimonianza di un narratore che è personaggio del racconto, Pereira medesimo (narratore *omodiegetico*; per questa terminologia v. Genette 1972). Il vero elemento dominante e caratterizzante del romanzo consiste nel *refrain* "sostiene Pereira". Attraverso questo dispositivo enunciativo – mediante la semplice presenza di una anonima istanza enunciazionale che introduce il racconto –, Tabucchi disegna la figura del Narratore esterno. Il Narratore esterno è anche colui che mette costantemente in dubbio la veridicità o la completezza del racconto di Pereira, proprio nel momento in cui sembra riportarne fedelmente la diretta testimonianza. Il Narratore è dunque il portavoce del protagonista Pereira che ne riporta la testimonianza come se lo avesse al proprio fianco e stesse redigendo un verbale degli eventi dell'estate 1938.

L'*incipit* del romanzo è particolarmente significativo per comprendere tale situazione narrativa:

Sostiene Pereira di averlo conosciuto in un giorno d'estate. Una magnifica giornata d'estate, soleggiata e ventilata, e Lisbona sfavillava. Pare che Pereira stesse in redazione, non sapeva che fare, il direttore era in ferie, lui si trovava nell'imbarazzo di mettere su la pagina culturale, perché il "Lisboa" aveva ormai una pagina culturale, e l'avevano affidata a lui. E lui, Pereira, rifletteva sulla morte. Quel bel giorno d'estate, con la brezza atlantica che accarezzava le cime degli alberi e il sole che splendeva, e con una città che scintillava sotto la sua finestra, e un azzurro, un azzurro mai visto, sostiene Pereira, di un nitore che quasi feriva gli occhi, lui si mise a pensare alla morte. Perché? Questo a Pereira è impossibile dirlo. Sarà perché suo padre, quando lui era piccolo, aveva un'agenzia di pompe funebri che si chiamava *Pereira La Dolorosa*, sarà perché sua moglie era morta di tisi qualche anno prima, sarà perché lui era grasso, soffriva di cuore e aveva la pressione alta e il medico gli aveva detto che se andava avanti così non gli restava più tanto tempo, ma il fatto è che Pereira si mise a pensare alla morte, sostiene. (7)

La presenza ossessiva del verbo "sostiene" è unita ad una serie di altri indizi verbali che attribuiscono al racconto di Pereira un tono di incertezza ("Pare che [...]"; "Perché? Questo a Pereira è impossibile dirlo. Sarà perché [...]").

L'effetto di realtà o di reale presenza del testimone Pereira di fronte al Narratore è determinato da una diversa serie di indizi testuali, a cominciare da quelli che mettono in diretta discussione la completezza di quanto Pereira racconta – "ma su questo argomento non vuole fare ulteriori dichiarazioni"

(27), "Pereira non lo sa, sostiene" (82) –, fino a quelli che invece sostengono la piena corrispondenza documentaria di quanto riportato dal protagonista – "Era proprio un articolo da cestinare, ma Pereira non lo cestinò, chissà perché lo conservò, ed è per questo che può produrlo come documento" (51); "ma prima voleva leggere la ricorrenza su D'Annunzio che non aveva avuto il tempo di leggere la sera prima. Pereira è in grado di produrla come testimonianza, perché l'ha conservata." (95).

Nel romanzo di Tabucchi il medium – colui che raccoglie la testimonianza – è in realtà il *narratore forte*, è la classica figura del narratore nascosto o onnisciente. Esiste infatti una istanza narrativa che riporta la testimonianza del protagonista delle vicende, probabilmente pilotandola e aggiustandola (si può anche pensare che le reticenze di Pereira siano in realtà dovute ad interventi censori da parte del Narratore).

Già il peritesto del romanzo – attraverso il sottotitolo *Una testimonianza* – conduce il lettore ad interpretare il racconto sotto una particolare prospettiva. La terminologia di tipo processuale – da interrogatorio o verbale da deposizione – specifica ulteriormente la particolare funzione della testimonianza di Pereira. Manuela Bertone (179) ha ad esempio correlato il romanzo di Tabucchi ad una specifica tradizione narrativa detta della *letteratura della testimonianza* di cui è autore-simbolo Albert Camus. Si tratta in sostanza di un insieme di forme di narrazione che riportano prevalentemente un percorso di trasformazione esistenziale dei personaggi coinvolti, e in second'ordine un processo di trasformazione di identità politica e sociale. Il lavoro di Tabucchi ben si integra in tale prospettiva in quanto documento o testimonianza letteraria di una crisi esistenziale, come si può capire anche dalle sue stesse parole:

Io credo che questo sia sostanzialmente un romanzo esistenziale, che parla di una crisi di coscienza molto vasta che riguarda il passato, il futuro, l'elaborazione del lutto, le scelte della vita; una macerazione esistenziale che in questo caso comprende anche una presa di coscienza politica, perché la politica fa o può far parte della nostra vita. Ma è solo uno degli aspetti di Pereira: uno dei punti cruciali di Pereira è quando il protagonista comincia a provare un senso di rimorso senza sapere esattamente per che cosa: rimorso di un passato di cui non riesce ad elaborare il lutto, da cui non riesce a staccarsi e che continua a vivere anche nel suo presente. Quando viene invaso da questo grande rimorso, di cui il medico filosofo dottor Cardoso gli fa prendere coscienza, Pereira comincia a mettere in discussione anche il suo essere politico in un momento come quello del Portogallo nel '38 e nell'Europa che sta sul baratro della catastrofe. (Gaglianone e Cassini 18-9).

Nella tradizione letteraria italiana il romanzo – e forse l'intero lavoro – di Tabucchi andrebbe correlato alle opere e alle tematiche di autori come Pirandello – in cui ci si trova di fronte alla testimonianza relativa ad una esistenza rifratta in molteplici personalità –, o Italo Svevo – autore che riporta la testimonianza di una coscienza e del suo travaglio interiore. Nel caso di Svevo bisogna aggiungere che l'uso di una cornice narrativa con presenza di un Narratore esterno, il celebre dr. S. di *La coscienza di Zeno*, ricorda da vicino il dispositivo narrativo del Narratore inquisitoriale di *Sostiene Pereira*.

Quindi Pereira, impiegando come tramite l'anonimo Narratore, rende una testimonianza relativa alla propria esistenza. Ma a chi di fatto Pereira rende tale testimonianza? I tentativi di identificare il destinatario di tale testimonianza hanno delineato tre possibili risposte: a) Può trattarsi in primo luogo di una testimonianza fatta ad ogni generico futuro lettore (ad un generalizzato lettore implicito); b) Oppure, meno banalmente, come dice Giorgio Bertone (41) la cui interpretazione è particolarmente apprezzata anche dallo stesso Tabucchi (Gaglianone e Cassini 16), si può trattare di una testimonianza resa al "tribunale della letteratura". Il lettore diviene in tal modo il depositario di un messaggio di portata storica o epocale e non solo di significato letterario. c) O forse ancora, dato l'argomento trattato (la costruzione o il processo di formazione di una coscienza politica) può trattarsi di una testimonianza portata al tribunale dell'umanità. La testimonianza di Pereira diviene così denuncia di una condizione esistenziale che deve essere generalmente condivisa.

Riassumendo: attraverso un particolare meccanismo narrativo fatto di rapporti tra diverse entità testuali si definisce una specifica immagine del mondo narrato. La credibilità o la funzione di verità del racconto viene determinata dal particolare rapporto esistente tra il Narratore, il testimone/protagonista delle vicende e il lettore. Infatti, come detto in precedenza, abbiamo un Narratore *eterodiegetico* assente come personaggio dall'azione, e un personaggio (Pereira) che agisce invece come narratore *omodiegetico*. Allo stesso tempo Pereira espone gli eventi da un punto di vista *interno*. Si tratta quindi di un narratore *intradiegetico*, il cui punto di vista non è noto direttamente al lettore, ma viene mediato dalla narrazione di secondo grado del Narratore. Il Narratore ha un punto di vista esterno sugli avvenimenti. Si tratta tecnicamente di un narratore *extradiegetico*.

Abbiamo quindi il sovrapporsi di un personaggio/narratore *omodiegetico-intradiegetico* (sul tipo di "l'eroe racconta la propria storia") e di un Narratore *eterodiegetico-extradiegetico* ("qualcuno mi ha raccontato che..."). In realtà il Narratore – data la situazione creata da Tabucchi – sembra dire

“qualcuno mi sta raccontando (qui e ora) che ...”. Il Narratore ha infatti di fronte a sé il testimone delle vicende. Questa situazione crea una ambiguità nella percezione degli eventi da parte del lettore. A chi deve credere ora?

3. Il film.

Parliamo adesso dell'adattamento cinematografico del libro compiuto da parte del regista Roberto Faenza nel 1995 con la collaborazione per i dialoghi dello stesso Antonio Tabucchi. Stiamo entrando in questo caso nel complesso settore di ricerca degli adattamenti cinematografici, un ricco territorio di confine o interdisciplinare appartenente al più vasto campo dei rapporti tra cinema e letteratura (v. ad es. Cortellazzo e Tomasi). In questo caso ci limiteremo ad osservare il rapporto tra le modalità narrative secondo cui viene espresso o riportato il racconto – le istanze della narrazione nel linguaggio narratologico –, e il mondo di finzione che ne deriva.

Già alcuni critici letterari hanno sottolineato il carattere iconico-visivo della narrazione di Tabucchi, sia sul piano di una sua corrispondenza fotografica (v. Ceserani) quanto per le sue caratterizzazioni cinematografiche (v. Prudente; Arvigo; Palmieri). Riguardo all'adattamento del proprio romanzo, Tabucchi stesso ritiene che *Sostiene Pereira* sia già di per sé strutturato come un soggetto cinematografico:

Pereira è anche la conseguenza di mie precedenti esperienze: il lavoro teatrale “Dialoghi mancati”, in cui ho cercato di eliminare quasi completamente la narrazione, esplorando fino in fondo la voce narrante su un palco, e il romanzo “Requiem”, interamente basato sul dialogo. Da queste due esperienze è maturato “Pereira”, un romanzo estremamente dialogato, *che sembra quasi un testo teatrale o una sceneggiatura cinematografica*, in cui le parti più gonfie, più noiose, che fanno parte di ogni romanzo, sono in qualche modo tagliate, amputate per dar risalto semplicemente alla voce narrante e alla dialogazione. (Gaglianone e Cassini 20).

Verrebbe spontaneo aggiungere alle osservazioni di Tabucchi che gli elementi fondamentali della narrazione nel romanzo non sono solo quelli da lui evidenziati – voce narrante e dialogo – ma che esiste almeno una seconda voce narrante, quella del testimone diretto degli eventi, vale a dire Pereira.

Ma cosa accade a questi elementi della narrazione letteraria nel corso dell'adattamento cinematografico? Faenza riduce in primo luogo il ruolo della voce narrante esterna, trasformando in tal modo la funzione svolta dal Narratore (da colui che dice “sostiene Pereira”). Il Narratore esterno infatti

viene confinato in un ruolo *di cornice*. La sua *voce* si manifesta solo all'inizio e alla fine del testo cinematografico sotto forma di quella che tecnicamente viene definita *voice over narration*. In questi due limitati spazi *liminari* sono anche confinate le manifestazioni dell'espressione "sostiene Pereira".

Nel film di Faenza viviamo l'esperienza del mondo del racconto attraverso gli occhi e i discorsi di Pereira senza mediazioni. Il protagonista è sempre presente nell'azione, non si hanno sequenze in cui sia assente, in cui la voce degli altri personaggi intervenga per dare un diverso punto di vista. Noi spettatori viviamo l'esperienza di Pereira in presa diretta, dal suo punto di vista e con la sua *focalizzazione*. Al Narratore forte del romanzo di Tabucchi nel film di Faenza si contrappone un Narratore esterno debole, di puro contorno, che si limita ad innescare semplicemente il racconto con un "c'era una volta" incipitario ("sostiene Pereira").

4. Mondi *mimetici* e mondi *diegetici*.

Impiegando la contrapposizione aristotelica di *mimesi* e *diegesi* – intese come opposizione tra il modo del *rapresentare* (lo *showing* di Henry James) e quello del *raccontare* (il *telling* di James) –, possiamo dire che la figura narrativa di Pereira nel film di Faenza si trova al centro di un processo di costruzione *mimetica* del racconto e del suo mondo di finzione. Nel romanzo di Tabucchi invece il Narratore esterno delinea un mondo narrativo tutto raccontato, interamente basato sulla parola e la narrazione (dialoghi a parte, in cui non a caso scompare l'intercalare "sostiene Pereira"). Ci troviamo di fronte a due diverse modalità di costruzione del mondo narrativo o di finzione, l'una che definisce un *mondo mimetico* l'altra un *mondo diegetico*. Le caratteristiche epistemiche dei due *mondi* vengono di conseguenza definite attraverso i differenti *modi* narrativi.

Nel romanzo è infatti attivo un sottile gioco di testimonianze sovrapposte tra Narratore e personaggio. Apparentemente il Narratore sa quanto il personaggio gli racconta, escluse le saltuarie reticenze di Pereira. Ma il lettore cosa conosce del mondo narrato? Il lettore si trova in uno stato di continua incertezza. Conosce gli eventi attraverso una testimonianza personale e reticente. Il racconto è infatti soggetto alle idiosincrasie e alle resistenze (molto umane) del personaggio Pereira. Questo senza dimenticare il ruolo ambiguo che viene svolto dall'anonimo mediatore. Il Narratore ha un atteggiamento spesso inquisitoriale, potrebbe trattarsi quindi di un giudice o di un magistrato (v. Sempoux 215). Pereira è in carcere? La sua testimonianza è resa "nelle mani del nemico"? Il lettore rimane in questa incertezza.

Nel film il Narratore svolge un ruolo meno inquietante e ambiguo. Il

Narratore si limita a dire semplicemente "vi racconto una storia", e poi il racconto procede in presa diretta sugli eventi seguendo le vicende di Pereira. In questo caso lo spettatore cosa viene a sapere del mondo narrato? Lo spettatore ha la certezza di conoscere gli eventi così come gli vengono mostrati attraverso lo sguardo di Pereira. Nessuna incertezza o ambiguità mina la conoscenza del mondo narrato.

Riportiamo ora un breve esempio di tale distinzione dalla comparazione tra romanzo e film.

Nella poetica di Tabucchi riveste una particolare importanza la tematica del doppio e quella degli specchi o rispecchiamenti di personalità, anche grazie alla frequentazione delle opere dello scrittore portoghese Ferdinando Pessoa, celebre per le complesse articolazioni di pseudonimi e di eteronimi. Nel romanzo *Sostiene Pereira* uno degli episodi centrali consiste nel dialogo tra Pereira e il dottor Cardoso – un cardiologo dalla formazione alquanto eccentrica – in cui quest'ultimo esplicita la teoria dei *médecins-philosophes* (Théodule Ribot e Pierre Janet) della compresenza in ogni soggetto di una molteplicità di coscienze o anime che viene mantenuta coerente e unitaria dalla presenza di un io egemone. Una di tali identità ciclicamente prende il sopravvento sulle altre e assume la guida di quella confederazione di diversi stati di coscienza che è il nostro io (teoria prossima e coeva al sorgere della psicanalisi, spesso citata dal dottor Cardoso).

Un ruolo fondamentale nello sviluppo della trama e della tematica centrale del testo è svolto dal processo di identificazione che si attiva tra l'anziano Pereira e il giovane Monteiro Rossi. Tale meccanismo di identificazione porterà ad una trasformazione nella personalità di Pereira, sintetizzabile in un processo di sostituzione di un io egemone passivo con una nuova coscienza dominante attiva e reattiva. Pereira vede in Monteiro il figlio che non ha mai avuto, vede se stesso giovane e pieno di attese e speranze. Allo stesso modo Pereira sembra sostituire alla figura della moglie scomparsa – inconsapevolmente minata fin da giovane dalla tubercolosi – quella della guida ideologica e spirituale di Monteiro, la fidanzata Marta, una giovane attivista politica.

La costruzione narrativa di questo momento fondamentale di passaggio nel mondo raccontato avviene nel testo letterario e in quello cinematografico in due modi esemplarmente differenti. Nel romanzo il processo di identificazione tra i due personaggi avviene attraverso una lenta costruzione mediata dalla reticente testimonianza di Pereira. Da un lato infatti abbiamo il racconto delle sensazioni provate da Pereira nel procedere della sua conoscenza del giovane Monteiro, dall'altro abbiamo una serie di sogni per-

turbanti correlati alla conoscenza di Monteiro, ma che ci vengono solo annunciati: Pereira non vuole raccontarli.

Significativo è il racconto del primo incontro tra Pereira e Monteiro. Pereira si trova in un locale in cui Monteiro Rossi gli ha dato appuntamento poiché quest'ultimo per guadagnarsi da vivere lavora come cantante. Pereira si abbandona alle reveries e ai ricordi di gioventù, quando appare sul palco il giovane:

E poi, sostiene Pereira, a un certo punto vide alzarsi da un tavolino un giovane alto e snello con una camicia chiara che andò a mettersi fra i due vecchietti musicanti. E, chissà perché, sentì una fitta al cuore, forse perché gli sembrò di riconoscersi in quel giovanotto, gli sembrò di ritrovare il se stesso dei tempi di Coimbra, perché in qualche modo gli assomigliava, non nei tratti, ma nella maniera di muoversi, e un po' nei capelli, che gli cadevano a ciocca sulla fronte. (21)

La ciocca di capelli sulla fronte è una immagine che ritorna proprio nel momento in cui Pereira associa la figura di Monteiro con il figlio mai avuto:

Prima di uscire si fermò davanti al ritratto di sua moglie e gli disse: ho trovato un ragazzo che si chiama Monteiro Rossi e ho deciso di assumerlo come collaboratore esterno per fargli fare i necrologi anticipati, credevo che fosse molto sveglio, invece mi pare un po' imbambolato, potrebbe avere l'età di nostro figlio, se avessimo avuto un figlio, mi assomiglia un po', *gli cade una ciocca di capelli sulla fronte*, ti ricordi quando anche a me cadeva una ciocca di capelli sulla fronte? (35)

Il capitolo da cui è ripreso il brano citato si apre significativamente con la seguente frase "L'indomani mattina, quando Pereira si alzò, *sostiene*, [...]". La costruzione del mondo narrato – e dello specifico evento narrativo – avviene quindi attraverso la mediazione della narrazione di secondo livello del Narratore che riporta ciò che Pereira sembra sostenere.

Nel film di Faenza tutto il racconto – il duplice livello di discorso di Pereira e del Narratore che riporta la sua testimonianza –, viene condensato in un semplice atto, nella mimica dei due attori. Quando il giovane Monteiro (Dionisi) si appresta ad iniziare la propria canzone, con un lento gesto risistema la ciocca di capelli che gli cade sulla fronte. Pereira (Mastroianni) che lo osserva, compie in maniera apparentemente inconsapevole lo stesso gesto, sancendo il rispecchiamento tra i due personaggi. Un racconto – uno sviluppo diegetico – è stato così condensato in una perfetta e semplice rappresentazione, in una *mimesi*.

5. Conclusioni.

Nel film di Faenza al rapporto di mediazione diegetica tra Narratore e testimone del libro, si sostituisce un meccanismo di presentazione mimetica dell'azione del protagonista, semplicemente inserita nella cornice di un testimone-narratore.

Per questo motivo Faenza deve cambiare il testo della voce fuori campo del narratore per trovare una giustificazione alla sua presenza. Così si chiudeva infatti il libro di Tabucchi, sulla testimonianza di Pereira implicitamente mediata dall'anonomo Narratore:

Lasciò il suo articolo al signor Pedro e uscì. Si sentiva esausto e aveva un grande rimescolamento negli intestini. Pensò di fermarsi a mangiare un panino al caffè dell'angolo, invece ordinò solo una limonata. Poi prese un taxi e si fece portare fino alla cattedrale. Entrò in casa con cautela, con il timore che qualcuno lo stesse aspettando. Ma in casa non c'era nessuno, solo un grande silenzio. Andò in camera da letto e dette uno sguardo al lenzuolo che copriva il corpo di Monteiro Rossi. Poi prese una piccola valigia, ci mise lo stretto necessario e la cartellina dei necrologi. Andò alla libreria, e cominciò a sfogliare i passaporti di Monteiro Rossi. Finalmente ne trovò uno che faceva al caso suo. Era un bel passaporto francese, fatto molto bene, la fotografia era quella di un uomo grasso con le borse sotto gli occhi, e l'età corrispondeva. Si chiamava Baudin, François Baudin. Gli parve un bel nome, a Pereira. Lo cacciò in valigia e prese il ritratto di sua moglie. Ti porto con me, gli disse, è meglio che tu venga con me. Lo mise a testa in su, perché respirasse bene. Poi si dette uno sguardo intorno e consultò l'orologio.

Era meglio affrettarsi, il "Lisboa" sarebbe uscito fra poco e non c'era tempo da perdere, sostiene Pereira. (206-7)

Così si chiude invece il film di Faenza – mediante una *voice over narration* – rimarcando l'esistenza concreta di un testimone esterno alla vicenda, la voce narrante che ha aperto il racconto e che ora lo sta chiudendo:

E, per ricordare tutto ciò, [Pereira] ebbe voglia di fare un sogno. Un sogno bellissimo, a occhi aperti. Ma di questo sogno non vuole parlare, Pereira, perché lo avrebbe raccontato di persona a colui che vi ha narrato questa storia. (Faenza 134)

Alla veridicità del racconto sancita nel libro dal testimone Pereira, e messa continuamente in discussione dal Narratore, Faenza sostituisce la veridicità e la assertività di un mondo mimetico, semplicemente *mostrato*. Nel film Pereira non è più il testimone degli eventi, lo è invece il suo anonimo interlocutore che ha preso parola all'inizio e alla fine del testo. La soluzione di installare nel testo la presenza di un interlocutore di Pereira che ne accolga

la testimonianza – come poteva essere per la figura del Dottor Cardoso – non viene utilizzata.

Possiamo azzardare l'interpretazione che l'unico modo possibile per Faenza di trasporre e restituire il valore della testimonianza documentaria resa dal Pereira *di carta*, fosse quello di dare una mimesi completa delle azioni di Pereira in presa diretta, dal punto di vista del protagonista stesso delle vicende. Qualsiasi intrusione di altri punti di vista o voci, di *zone d'ombra* – come le reticenze segnalate dal Narratore nel testo letterario – avrebbe rotto l'incanto della veridicità della testimonianza.

Torniamo in conclusione sul mio lapsus e sul suo possibile significato ulteriore. Nell'opera di Tabucchi riveste una particolare importanza l'uso del peritesto (titoli, sottotitoli, premesse, prefazioni e annotazioni varie; v. Bertone 1988). In calce al romanzo *Sostiene Pereira* Tabucchi colloca una data: 25 Agosto 1993. L'azione del romanzo si colloca approssimativamente nell'estate del 1938. In quella data Pereira denuncia attraverso la propria testimonianza (narrativa) l'uccisione di Monteiro Rossi e la fine delle speranze di tutta l'Europa, cinquantacinque anni dopo Tabucchi con la propria testimonianza (letteraria) compie una denuncia per tutti i Monteiro Rossi della storia (cf. Brizio–Skov 197). Infatti, giustificando in tal modo il mio lapsus che vedeva sovrapporsi l'identità di Pereira, quella del Narratore anonimo e quella dell'autore, “sostiene Tabucchi” che:

Anch'io, in “Sostiene Pereira”, prendo a prestito una terminologia processuale. Ho deciso di fare questa scelta come una sorta di deposizione, di testimonianza, come ho indicato nel sottotitolo del mio romanzo. È una testimonianza che non so a chi sia fatta.

Un critico intelligente che si chiama Giorgio Bertone ha detto che questa testimonianza è fatta al tribunale della letteratura. E credo che in realtà abbia ragione, perché io pensavo ad un'autorità simbolica con la A maiuscola che la raccogliesse. Non pensavo né a un poliziotto né a un avvocato né a un magistrato, ma ad un'autorità che simbolicamente rappresentava il lettore. Pensavo che il lettore potesse essere considerato il vero depositario della testimonianza del personaggio. Pereira testimonia per me che sono il medium e che ho fatto da medium in questo libro, ma testimonia sostanzialmente per il lettore.

[...] ho fatto da portavoce a Pereira e ne sono stato ben contento, perché prima di arrivare alla stesura del romanzo ho convissuto con Pereira molti mesi. Pereira è cominciato a sorgere e a delinearsi come personaggio due anni fa, poi abbiamo cominciato a colloquiare, ho ascoltato le sue confidenze fino al momento in cui ho capito che potevo essere veramente il suo depositario, che poteva parlare attraverso di me. (Gaglianone e Cassini 16–7).

OPERE CITATE

- Arvigo, Tiziana. "From *Notturmo indiano* to *Il filo dell'orizzonte*: 'landscape of absence' and 'landscape of disappearance'." Ferraro and Prunster eds. 1997: 99–108.
- Bertone, Giorgio. "Notes for a Reconnaissance of Tabucchi's Works." Ferraro and Prunster eds. 1997: 29–43.
- Bertone, Manuela. "Antonio Tabucchi: il gioco del peritesto." *Gradiiva* n.s. 4.2 (1988): 33–39.
- . "Paths to Testimony in *Sostiene Pereira*." In *Antonio Tabucchi. A Collection of Essays*. Ferraro and Prunster eds. 1997: 175–85.
- Brizio-Skov, Flavia. "*Sostiene Pereira*: The Crisis of the Intellectual between History and Literature." Ferraro and Prunster eds. 1997: 186–201.
- Ceserani, Remo. "The Art of Fixing Shadows and Writing with Light: Tabucchi and Photography." Ferraro and Prunster eds. 1997: 109–124.
- Cortellazzo, Sara and Dario Tomasi. *Letteratura e cinema*. Roma-Bari: Laterza, 1998.
- Dolezel, Lubomir. *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1998.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Milano: Bompiani, 1979.
- Faenza, Roberto, et al. *Sostiene Pereira. Film Book*. Milano: Il Castoro, 1995.
- Ferraro, Bruno and Nicole Prunster, eds. *Antonio Tabucchi. A Collection of Essays*. Special Issue of *Spunti e Ricerche*. 12. La Trobe University, Bundoora, Victoria (Australia), 1997.
- Gaglianone, Paola and Marco Cassini, eds. *Conversazione con Antonio Tabucchi. Dove va il romanzo?* Roma: òmicron, 1995.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972 (trad. it. *Figure III*. Torino: Einaudi, 1976).
- Jansen, Monica. "What about Pereira? Can He Be Trusted? A Testimony of 'true fiction' in *Sostiene Pereira*." Ferraro and Prunster eds. 1997: 202–214.
- Palmieri, Giovanni. "Antonio Tabucchi's Iconic Temptations." Ferraro and Prunster eds. 1997: 125–140.
- Pavel, Thomas. *Fictional Worlds*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1986.
- Prudente, Rosy. "Film e personaggi di film nella narrativa di Antonio Tabucchi." *Cinema nuovo* (Maggio-Giugno 1993): 38–42.
- Sempoux, André. "A Note on the Phrase 'sostiene Pereira'." Ferraro and Prunster eds. 1997: 215–216.

RECENSIONI

Pietro Verri. "Manoscritto" per Teresa. Seconda edizione a cura di Gennaro Barbarisi. Milano: Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 1999.

La seconda edizione del *Manoscritto per Teresa*, a cura di Gennaro Barbarisi, segue la prima edizione a un intervallo di quindici anni e dopo che finalmente l'archivio Verri ha trovato definitiva sistemazione nella Fondazione Mattioli, presso la sede centrale della Banca Commerciale Italiana di Milano. Grazie a questo nuovo assetto delle carte di Pietro Verri sarà forse finalmente possibile procedere a uno studio approfondito di tutti gli scritti di uno dei principali illuministi italiani, intellettuale di spicco non solo sul piano della riflessione filosofica ed economica, delle battaglie morali, politiche e letterarie, ma attento osservatore delle dinamiche sociali e famigliari attraverso tutta una serie di lettere, ricordi, memorie e riflessioni ancora in larga parte inedite.

Nonostante nuove notizie siano emerse sui rapporti tra Pietro Verri e la figlia Teresa, reperibili soprattutto nel carteggio inedito con il fratello Alessandro ora conservato nell'Archivio Verri, il volume riproposto alle stampe ricalca fedelmente la prima edizione dell'opera. Sono qui riunite le memorie che Pietro lasciò alla figlia Teresa, composte dalle *Notizie intorno la vita, i costumi e la morte di vostra madre*, le *Memorie della fanciullezza di Teresa* e i *Ricordi a mia figlia Teresa*, più un'appendice costituita dal carteggio tra Pietro e Maria che precedette il matrimonio, alcune lettere di Alessandro

Verri alla cognata, altre carte inerenti la malattia di Maria e i disegni del Tempioetto che Pietro pianificò per la moglie morta. Tranne i *Ricordi a mia figlia Teresa*, tutti gli scritti presentati nella prima edizione dell'opera, e qui riproposti, sono degli inediti.

Pietro Verri aveva sposato la nipote Maria Castiglioni il 21 febbraio 1776. Lo sposo aveva allora 48 anni, la sposa 23. Fu un matrimonio felicissimo ma breve. Nel marzo del 1777 nacque la figlia Maria Teresa e nel giugno dell'anno dopo il figlio Alessandro, che visse solo dodici mesi. Nel 1781 anche Maria moriva, consunta dalla tubercolosi. Non rimanevano che padre e figlia. Se già subito dopo la nascita di Teresa Pietro aveva iniziato a stendere ricordi e riflessioni da lasciare poi alla futura donna, la morte dell'amatissima moglie lo portò ad accrescere quel corpus di scritti con le annotazioni –

scrupolosissime e dolorose – della malattia di Maria, e a correlarli poi di altri documenti comprovanti il rapporto tra due genitori legati dall'amore e non dall'interesse o dai dettami della società, legame per il quale Pietro non si stancherà di ribadire il proprio orgoglio.

Nel saggio introduttivo alla prima edizione, che viene qui riproposto, Barbarisi osserva come quest'opera sia qualcosa di diverso e di più rispetto ai libri di istruzione per i figli in voga presso l'alta società dell'epoca. Si tratta da un lato di un libro intimo, di pensieri e riflessioni affidati alla figlia perché sappia districarsi nel difficile cammino dell'esperienza e usi anche gli errori di chi l'ha preceduta e amata quali utili

strumenti di discernimento. Dall'altro lato il riandare al passato dopo la scomparsa della moglie è per Pietro Verri un esercizio di scrittura che lo aiuta a liberarsi dal dolore e all'angoscia, come scrive al fratello Alessandro nell'ottobre del 1781. Diario intimo e diario psicologico quindi allo stesso tempo.

In tutte queste prose l'osservazione pratica e la riflessione psicologica si sposano di continuo. Così Pietro sottolinea che la decisione di ammogliarsi era stata presa a mente fredda e che la sua scelta si era rivelata felice proprio perché il sentimento d'amore non era intervenuto a offuscare giudizi e riflessioni, ma si era manifestato solo in seguito, dando vita a un matrimonio felice e a un'unione tenera e appassionata. Nelle *Memorie della fanciullezza di Teresa* Pietro le ricorda come si fosse schierato contro l'uso delle madri di non allattare i figli, come si fosse opposto alle fasciature, all'uso di lavare i bambini con l'acqua fredda e a ogni tipo di costrizione a cui questi venivano sottoposti. I suoi sforzi erano indirizzati piuttosto ad aiutare in ogni modo lo sviluppo delle sensazioni della neonata e ad assicurarsi che una percezione armoniosa della realtà le fosse garantita il più spesso possibile. "Io credo – scrive Pietro alla figlia il 7 marzo 1777, cinque giorni dopo la sua nascita – che i nostri giudizi dipendono dal fascio delle nostre idee, che queste dipendono dalla serie delle nostre sensazioni, e che la sensibilità si modifica su di esse e perciò di massima importanza sono le sensazioni più vicine al punto in cui abbiamo cominciato ad esistere perché sono alla base di tutte le altre che debbono sopraggiungere. Mio scopo è di farvi felice e questo è un vero sinonimo di virtuosa, benefica, saggia e ragionevole. Vi vorrà del tempo prima che siate a livello d'intendere questo, ma vi giungerete perché avrò cura che siate illuminata." (104)

Ci sono però anche le tristi esperienze da affrontare, e la morte di Maria va annoverata tra le più dolorose per entrambi. La tubercolosi che la assale nel 1781 viene descritta alla figlia con una ricchezza di dettagli anche raccapriccianti, che mettono a nudo la fragilità della creatura umana e la sua lotta impari e ostinata contro il dolore. Il diario della malattia, che è anche un diario dell'amorevole cura e dell'indefessa speranza di Pietro, rivelano l'uomo che si appaga nell'espressione della verità, il filosofo che fa del sensismo norma di vita e il propugnatore di una morale dell'individuo e della famiglia che nel secolo dei lumi ha, in Italia, pochi così alti esempi. In questo quadro rientrano anche le riflessioni di Pietro Verri sulla qualità del suo dolore dopo la morte di Maria, come quelle sulla qualità dell'amore – sentimentale e fisico – sperimentato nel matrimonio.

I *Ricordi a mia figlia Teresa*, già pubblicati alla metà Ottocento e poi ristampati due volte nel secolo successivo, rappresentano il momento di maggior coesione del pensiero di Pietro Verri sul tema dell'educazione e sulla ricerca dell'armonia con se stessi e all'interno del corpo sociale. Ragione e sentimento si fondono mirabilmente in queste pagine, che non lasciano niente di intentato nella spiegazione della morale e dei costumi più propri al raggiungimento della felicità, che rimarrà sempre il fine ultimo. L'insegnamento più alto che Pietro Verri padre e amico lascerà in eredità alla figlia.

E Teresa, per quanto ci è dato sapere, visse veramente da donna illuminata, in profondo accordo con quei precetti che il padre le aveva indirizzato e che lei stessa consegnò al Carcano, curatore (e accurato censore) della loro prima edizione.

SANDRA PARMEGIANI
University of Toronto

RosaMaria La Valva, *The Eternal Child. The Poetry and Poetics of Giovanni Pascoli*. Chapel Hill, NC: Annali d'Italianistica, 1999. Pp.226.

Il breve trattato teorico *Il fanciullino*, pubblicato per la prima volta nel 1897, rappresenta la più esauriente dichiarazione di poetica pascoliana ed è allo stesso tempo un'analisi critica dello stato della poesia alle soglie del Novecento.

Con questa prima traduzione inglese de *Il fanciullino*, RosaMaria La Valva ha voluto colmare una lacuna, che – osserva nella prefazione al suo lavoro – ha contribuito all'ingiusta trascuratezza con cui l'italianistica nordamericana ha sinora guardato agli scritti di Giovanni Pascoli. La traduzione rispecchia fedelmente la scrittura pascoliana, solo apparentemente lineare, ma ricca di sfumature e di difficili equilibri lessicali, in linea con la grande raffinatezza espressiva di un poeta che amava la sperimentazione linguistica e allo stesso tempo faceva dell'equilibrio formale e della classicità una rigorosa regola di poesia e una metafora di approccio alla vita. Anche dal punto di vista del contenuto il trattato si presenta, nel più tipico stile pascoliano, in forma estremamente semplice, quasi stilizzata, ma è informato da una profonda riflessione teorica che RosaMaria La Valva esplora nei saggi successivi, portando alla luce il rapporto tra la peculiare dimensione del sentire pascoliano e i vari aspetti della vita del poeta.

Nel saggio che segue la traduzione del *Il fanciullino*, dal titolo "The Eternal Child," RosaMaria La Valva identifica nel trattato un dialogo fra tre persone, o meglio fra tre linee di forza. La prima è rappresentata dall'eterno fanciullo, la seconda dalle riflessioni dell'uomo maturo e la terza dalla posizione del lettore implicito, in una sorta di dialogo platonico che si snoda dal IV al XX e ultimo capitolo dell'opera. Su questo concetto del dialogo platonico l'autrice ritorna spesso, sollecitata dall'incipit del trattato che richiama esplicitamente il *Fedro* e la scoperta della voce interiore del fanciullo che vive in ogni uomo, che gli parla delle sue paure, delle sue lacrime e gioie e che va persuaso a non temere la morte. RosaMaria La Valva si sofferma poi a definire il fanciullino pascoliano, il cui diminutivo ha giocato spesso a detrimento dell'autore e della sua opera poetica e teorica. Questo diminutivo rappresenta in realtà un'affermazione etica ed estetica, è una vera e propria provocazione da parte di Pascoli alla sempre più pressante ricerca di gloria, alla celebrazione dei poeti a scapito della poesia, alla mistificazione dell'artista, così prevalente in epoca moderna. È allo stesso tempo una dichiarazione della legittimità del suo canto delle cose semplici, quotidi-

ane, 'mediocri.' Già nelle pagine de *Il fanciullino* Pascoli aveva osservato, a proposito di Orazio, come non fosse mancato chi avesse rimproverato al poeta latino il suo amore per la mediocrità: "Ma esser poeta della mediocrità – osserva – non vuol dire davvero essere poeta mediocre. Il contrario, anzi, è vero." (36)

Ne *Il fanciullino* Pascoli va ben al di là di un'analisi del proprio vissuto e della propria esperienza poetica. Come osserva RosaMaria La Valva, "the study of the Child, linked to an investigation of the mythical origins of culture, becomes part of a resolute project, contradictory and not fully realized – the project of an unconventional epic outlining not the hero's but every man's passage in time. According to such a model, life's journey begins with the perceptual and emotional experiences by which every child comes in touch with his own primary nature, and continues through a process of radical alienation from the world and the self." (87)

Questa concezione avvicina Pascoli all'esplorazione junghiana del mito e alla dimensione archetipica dell'inconscio, ma accanto a Jung e ai romantici moderni (Shiller, Wordsworth, Coleridge, Leopardi), RosaMaria La Valva identifica in Vico una delle fonti primarie del discorso filosofico e poetico pascoliano. Riprendendo in parte un'analisi di Giorgio Barberi Squarotti, essa osserva come il fanciullino sia profondamente vichiano e il suo sentire corrisponda al sentire totalizzante e incorrotto dei primi uomini. Da quel sentire nacquero, di necessità e non per scelta, la poesia divina e quella eroica, secondo la suddivisione vichiana delle prime età dell'uomo. Seguendo lo stesso percorso della poesia mitica primitiva, che assomma in sé l'aspetto inventivo, passionale ed etico-pedagogico, anche il fanciullino (che è in fondo per Pascoli l'anima poetica dell'uomo e del mondo) quando parla si stupisce della sua stessa parola che sembra ricordare cose mai conosciute e allo stesso tempo insegna verità antichissime.

Nel saggio dal titolo "What is the Child," RosaMaria La Valva traccia una mappa delle varie fonti pascoliane e dei collegamenti del suo pensiero con le moderne teorie filosofiche e scientifiche. Emerge da questo confronto tutta la modernità del poeta, il cui sguardo perplesso sul mondo non offre risposte, ma pone unicamente domande. Non per questo però egli abbandona la ricerca di un ordine superiore; come osserva l'autrice, "Pascoli seeks such order against the fragility of his own consciousness. He does not reject logic or the need for an organic conceptual system; yet, he seems to abandon any confidence in the objects of his own perceptions, any hope of reconciling what he discerns and what he signifies." (98) Questo fanciullo parla la lingua di Omero, è la voce di una legge morale riconducibile agli imperativi kantiani, si riconosce nei bmbi del periodo blu di Picasso.

RosaMaria La Valva esplora poi il rapporto tra Pascoli e la critica, e in particolare la fondamentale incomprensione e condanna della sua lirica da parte di Benedetto Croce. Il capitolo "The Child & His Judge" spiega il perché di questa impossibile intesa tra il filosofo della sintesi e il poeta della contraddizione irrisolta e irrisolvibile. La perpetua indefinitezza, il riverbero sempre cangiante della realtà nella poesia pascoliana, sanno a Croce di artificio e di incertezza artistica. A proposito della difficile collocazione crit-

ica della poesia del Pascoli, l'autrice osserva come "Pascoli is not only the poet of the small things, the spontaneous interpreter of nature; nor is he only the eccentric lover of rhetorical perfection, eternal enigmas, and refined feelings. In perfect consonance with his antipathy for classifications and schools, he cannot be considered a realist, a positivist, an impressionist; nor a mystic, an idealist, or a decadent." (144)

Il capitolo "The Child & His Mother" guarda al complesso rapporto del poeta con la figura materna, prematuramente scomparsa. Nonostante siano pochi i componimenti in cui la madre è presente in maniera diretta, la sua presenza è evocata di continuo. Al di là del dato biografico, essa rappresenta una dimensione ben precisa e totalizzante del desiderio pascoliano. Come ben osserva RosaMaria La Valva, "Pascoli's longing is, in fact, at once regret for all-embracing, protective maternal love, and for a time of complete trust and innocence in accord with everything around. The fact that such a time, such a harmony, perhaps even such a love never truly existed is totally irrelevant. Life after childhood is but a long exile." (153) Si tratta di una dimensione "quasi arcaica" (153), del tutto nuova nella poesia italiana.

Il capitolo finale di questo studio guarda alla costante compresenza di piacere e dolore nella poesia pascoliana. L'unità primordiale e consolatrice con le cose e il costante timore della solitudine e dell'abbandono delineano il ritratto interiore del fanciullino. Nel gioco costante tra desiderio e disillusione, Pascoli si rivela poeta estremamente sensuale, ma – sottolinea RosaMaria La Valva – tra i meno erotici della poesia italiana. Anche questa può sembrare una contraddizione, ma non lo è. E mentre l'autrice rileva la necessità di non esplorare le nevrosi del poeta, essa è attenta a rintracciare i riflessi poetici e teorici che queste assumono nell'arte pascoliana. C'è nel poeta un fondamentale timore della forza distruttiva dell'amore e il suo frequente ricorso al tema della castità apre uno spiraglio su quello che RosaMaria La Valva definisce "a sense of surrender, of submission, a general acquiescence to death." (209)

La morte è in fondo il pensiero dominante, ossessivo, sempre ricorrente, nella poesia di Pascoli. Il fanciullino che parla di cose conosciute e non viste e consola l'uomo dell'unità e felicità perdute, è in fondo una voce che sollecita a riconoscere la morte, a legittimare la sua presenza nella vita dell'uomo, mantenendo uno sguardo fiducioso verso l'unica vita che ci è data. In questo senso allora "poetry acquires the same function as philosophy and comes to occupy the space between life and death." (214)

Non si tratta di un cammino indolore, ma di una ricerca costellata di difficoltà e contraddizioni. Il fanciullino, che sembra parlare con tanta semplicità e leggerezza, incarna in sé tali conflitti. Nel suo studio RosaMaria La Valva esprime con raffinatezza critica le incertezze, le ambiguità, quel che di intangibile, di sempre elusivo, che si affaccia sulle assenze di significati e sembra allo stesso tempo fornire risposte nel tormentato universo poetico pascoliano.

SANDRA PARMEGIANI
University of Toronto

Rebecca J. West. *Gianni Celati: The Craft of Everyday Storytelling*. Toronto: University of Toronto Press, 2000.

Il bel libro di Rebecca West è la prima monografia sul narratore e saggista contemporaneo Gianni Celati, nato a Sondrio nel 1937 e, dopo molti anni trascorsi a Bologna come docente di letteratura angloamericana, residente ora in Inghilterra. Simpatizzante della neoavanguardia negli anni sessanta e "lanciato" dal maestro e amico Italo Calvino nel 1971 con il romanzo sperimentale *Comiche*, Celati è noto soprattutto per i suoi racconti ironici e minimalisti degli anni ottanta, tra cui *Narratori delle pianure* (1985) e *Quattro novelle sulle apparenze* (1987).

Benché lo citi solo di passaggio verso la fine, il libro della West appare profondamente illuminato dal saggio di Walter Benjamin del 1936 su Nikolai Leskov, e dalla visione umanistica e nostalgica che Benjamin ha dell'arte del narratore orale. Secondo Rebecca West, Celati, come il Leskov di Benjamin, nel raccontarci le sue storie assume la voce e i modi di un narratore orale, recuperando così un'arte antica la cui funzione è essenzialmente quella di aiutarci a vivere. Con il suo approccio deliberatamente artigianale, pudico e modesto alla scrittura narrativa, Celati restaura infatti secondo West il valore esistenziale, umano e conoscitivo della finzione, trasformandola in un qualcosa in cui credere (seppure provvisoriamente), un qualcosa che ci dà tepore. Il postmoderno di Celati è quindi un postmoderno "gentile", dal viso umano, lontano sia dalle pretese totalizzanti del grande romanzo di tradizione postmanzoniana (leggi Umberto Eco) che dall'agghiacciante nichilismo di altri postmoderni minimalisti. Per dimostrare la validità di questa tesi centrale, West si imbarca in una serie di letture dettagliate dei principali testi critici e creativi di Celati, mettendone in risalto l'anti-monumentalismo, l'anti-progettualità, la non-violenza, e quello che ella ritiene sia uno stretto rapporto con il pensiero di Agamben e degli esponenti (negli anni ottanta) del cosiddetto "pensiero debole," cioè Vattimo, Gargani e Rovatti. Il libro ci fa vedere soprattutto come lo stile minimalista e la reticenza ironica di Celati, il suo raccontare senza pretese e senza violenza ermeneutica, riescano a ristabilire un nesso tra finzione e esperienza, tra il narrare e il vivere. Temi fondamentali del libro sono inoltre il rapporto di Celati con la fotografia e il cinema, la funzione e il valore del corpo, della voce e dell'oralità, e le figure topiche dell'errare e del vagabondare studiate anche attraverso l'analisi dei recenti diari e racconti di viaggio (tra cui *Avventure in Africa*, del 1998). Tutta la produzione di Celati—pur nelle sue variazioni stilistiche e tematiche—testimonia secondo la West di una profonda non-dogmaticità e disponibilità rispetto al reale, e di una mancanza di assertività e di desiderio di controllo o di dominio che West definisce (in modo piuttosto discutibile) "femminili".

Il libro nel complesso appare profondamente sentito, e scritto in modo personale e autobiografico. Ci sono infatti forse più informazioni sulla vita e l'esperienza dell'autrice che su quelle di Celati (ma quella di tacere—tranne per brevi e schematici cenni—della biografia dell'autore, e di parlare solo delle opere, è evidentemente una

decisione deliberata). Imitando intenzionalmente lo stile errante e la "debolezza" dello stesso Celati (ma non il suo minimalismo in termini di lunghezza: siamo a più di trecento fitte pagine), il libro evita la struttura critica logico-cronologica tradizionale delle monografie, e traccia invece un itinerario critico-interpretativo definito dall'autrice "a zig-zag", nel corso del quale emerge una serie sicuramente non completa di rapporti spesso sorprendenti tra l'opera di Celati e altri scrittori italiani e non. Particolarmente incisiva e illuminante la discussione del rapporto con Calvino, che risulta per molti versi agli antipodi di Celati (pur essendone stato maestro e amico). Manca invece una discussione dell'influenza (angosciante o meno) di Borges, a cui si potrebbero ricondurre molti dei temi e delle strategie e persino degli atteggiamenti di Celati: dal minimalismo delle finzioni inconcludenti eppure essenziali "per vivere", al provincialismo, il parodismo, la reticenza ironica, l'anti-dogmatismo, persino il misticismo.

Attraverso un'analisi della passione di Celati per il cinema muto americano (soprattutto Buster Keaton) e per la emblematica figura del protagonista del *Bartleby* di Melville (libro tradotto da Celati), il primo capitolo (sicuramente il più intenso) propone un'interpretazione in chiave postmoderna del significato ironico del silenzio e della reticenza nella scrittura celatiana, mettendone in rilievo la tendenza suggestiva a una laica sacralità del quotidiano. Il libro procede poi a definire il minimalismo celatiano rivendicandone le valenze conoscitive e positive e sottolineando il valore quasi curativo del suo modo mite e gentile di narrare evitando di costruire sistemi o proporre interpretazioni "forti" e prevaricanti. La preferenza per il non-eccezionale, il banale, il quotidiano, il superficiale, e il tono asciutto e laconico, fanno di i narratori delle pianure e delle altre opere celatiane degli anni ottanta, secondo West, dei testi post-metafisici vicini alla logica filosofica del pensiero debole. La nostalgia e la malinconia sono le tonalità ricorrenti, anche se nei suoi interventi critici Celati non manca—fa notare l'autrice—di inveire spesso con toni anche aspri contro il consumismo e "l'americanizzazione" del mondo. Oltre al primo, il terzo capitolo è il più interessante. West analizza i temi della visualità e le dimensioni spaziali del raccontare celatiano (compresi due "videoracconti"), rivelando quanto un certo cinema e una certa fotografia (soprattutto attraverso la collaborazione con il fotografo Luigi Ghirri) ne abbiano influenzato la poetica e lo stile. Stupisce l'assenza di qualsiasi allusione a Zavattini (soprattutto lo Zavattini del libro sul suo villaggio natale di Luzzara, nella valle del Po, realizzato in collaborazione con il fotografo Paul Strand) e a Antonioni, soprattutto l'Antonioni del documentario "Gente del Po". Peccato inoltre che manchi in questo capitolo un anche minimo corredo di immagini. Nel complesso West rivela una conoscenza approfondita del panorama letterario italiano contemporaneo e ci dà dell'opera di Celati una lettura "innamorata", ma anche seducente e convincente.

LUCIA RE

University of California, Los Angeles

Anna Grimaldi Morosoff. *Transfigurations. The Autobiographical Novels of Sibilla Aleramo*. New York: Peter Lang, 1999. Pp. xi, 140.

Recent studies which re-examine the blurry line between autobiography and fiction, have brought welcome rereadings and reinterpretations of late 19th century and early 20th century Italian women authors. In this highly readable new study, Grimaldi Morosoff proposes Sibilla Aleramo through a series of transfigurations, and later, transcendences from autobiography to the autobiographical persona. Along the way, as is well known, even the author's name has changed from Rina Faccio to Sibilla Aleramo. For all its brevity, this volume traces in commendable detail the personal iter of Sibilla the literary character in her search for that ideal love that will complete her as a woman and as a writer. This is a project that, a century before her, Niccolò Tommaseo's Giovanni, the protagonist of *Fede e bellezza*, had attempted with much less success. While Giovanni remained at the level of almost autobiographical *bildungsroman* (for which *Fede e Bellezza* was highly criticized by Carlo Cattaneo and others), the various Sibilla's (and in one case, Caris) underwent a transfiguration according to Grimaldi Morosoff. This consisted of Aleramo's ever more perfected ability to "render the essence of experience, [and abandon] as much as possible referential language and [make] use instead of the rhythmic, visual and allusive properties of language. [It] allowed her to reveal more, while making [her work] refer less to herself as an individual and more to universal, or mythic woman" (p.121) Grimaldi Morosoff begins her study with a chapter on the documented events of Aleramo's life; wisely, here she chooses brevity over lengthy lists of where there is overlap between life and fiction. In later chapters, this tendency to acknowledge the overlapping between fact and fiction will become a weak point as Grimaldi Morosoff refers time and again to the real names and circumstances especially of the male characters of Aleramo's novels. In all fairness to Grimaldi Morosoff, however, avoiding the overlaps in a writer like Aleramo is a difficult undertaking indeed.

The subsequent chapters of this study examine carefully four of Aleramo's works, from the controversial first novel *Una donna* published in 1906, to *Il passaggio* (1919), to the epistolary *Anno dunque sono* (1927) and finally to *Il frustino* (1932). According to Grimaldi Morosoff, the main themes of *Una donna*, pride and silence and solitude, expand as Aleramo incorporates one into another in her reflections on her past self and in her search for what is referred to in this study as the "new-woman-writer". Aleramo's introspective stance led to her move, her transfiguration, from the life which she was motivated to abandon to the motivation to write that life. In bringing about such a transfiguration, she initiated an innovative literary approach, a perspective imitated by numerous Italian women writers who have been able to express in their own words the themes and situations described by Aleramo. On the other hand, as Grimaldi Morosoff points out, they have been unable to reiterate her style.

Il passaggio, too, is an exercise in style, from which derive the debates over its sta-

tus as novel or novella or autobiography. The themes of silence and solitude appear again, as does the new theme of love. Grimaldi Morosoff shows how Aleramo becomes increasingly preoccupied with describing the potential of love because life-power manifests itself through love. It is especially in this novel that Aleramo is able to transcend the past events of her life, rendering them artistically, and reinterpreting her experiences in their universality. From *Il passaggio* emerges the "new-woman-poet" (p.61) whose intention is to change the myth of woman that man has created. Yet this myth is curiously re appropriated in *Amo, dunque sono*, a series of never read letters written to her lover while he, at a faraway retreat, prepares his body and soul for more spiritual endeavours, denying her any contact or communication and demanding fidelity to their unconsummated relationship. Grimaldi Morosoff sees in this also a transfiguration: "Sibilla, who is not a saint, but a poet, strives to change what causes her the greatest suffering.... She recognizes herself incomplete... Woman was not created for man; they were created for each other." (p.78-79). But while man considers himself from Cartesian rationalism (I think, therefore I am), woman must be completed by love (*amo, dunque sono*). Grimaldi Morosoff calls this attitude subversive and iconoclastic, explicating how it has added to the myth of the angelic woman and demonic woman and pointing out how, through language that may be both highly lyrical and metaphorical or more plain and concrete, Aleramo seeks to dismantle that myth. But the example of Sibilla's head does not convince, although the point itself is of fundamental importance in Aleramo's works.

Finally, there is a perspicacious and well researched examination of Aleramo's only third-person narrative, *Il frustino*. The study of Aleramo in her transfiguration to woman-lover-artist is thought provoking particularly in its presentation of the metaphor of paper roses; of greater critical value is the evidence of how this novel presents Aleramo in her stance as a new Prometheus. Transfigurations by Grimaldi Morosoff curiously does not acknowledge the important contributions of Lucienne Kroha (1992) to Aleramo studies. Nevertheless, like the latter, this too is a most welcome addition not only for Aleramo scholars but to all those who are re-evaluating the works of women writers of early 20th century Italy.

ANNE URBANCIC

University of Toronto

***Linguistica testuale comparativa*. Ed. Gunver Skytte and Francesco Sabatini. Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 1999. Pp. 388. (*Études Romanes*).**

The twenty articles in this volume were presented at the conference of the Società di Linguistica Italiana held in Copenhagen in February 1998. The volume is dedicat-

ed to the memory of Maria-Elisabeth Conte (1935-1998), and Skytte acknowledges her contributions to the organization of the Copenhagen conference and to field of textual linguistics (7-8). The theme of the conference, and consequently the resulting volume, reflects the research interests of several Italianists working in Denmark. Comparative textual linguistics has been the focus of two major research projects undertaken in the past few years in Copenhagen, involving scholars from the Copenhagen Business School and the University of Copenhagen ("Premessa").

Skytte states in the preface (10) that "l'obiettivo centrale del convegno di Copenhagen è stato di fare il bilancio delle varie iniziative in corso relative a questo campo di ricerca nonché discutere gli approcci teorici e le questioni metodologiche pertinenti, al fine di stabilire e consolidare i contatti tra studiosi attivi nel campo." The collection presents, indeed, a balanced grouping of topics—some papers focus on the presentation of results from a specific experiment, while others focus rather on theoretical and methodological issues—and includes contributions from several distinguished European scholars. As to be expected, Italian and Danish are the objects of analysis in several articles; there are, however, also papers dealing with other European languages. Sixteen of the twenty papers in the volume are in Italian, three are in French and one is in Spanish. Although I will try to point out shared properties of certain articles where possible, I will present the articles for the most part in the order in which they appear, so as to highlight a technical flaw of the volume: the articles appear in one large group, without any obvious organizational principle; it would have been useful to have the articles grouped along specific, perhaps thematic or theoretical, criteria.

The first article, Coirier's "Les types de textes: une approche de psychologie cognitive" (11-36), sets forth a "typological-functional" approach for handling text types. It is followed by Nolke's "Utilise donc altså! — Altså brug donc! Études comparatives de connecteurs et le réseau contrastif français-danois" (37-56), which looks at French and Danish connectives with a view to addressing broader methodological and theoretical concerns. Manzanotti's contribution, "Alternative" (57-88), constitutes an investigation of the use of disjunctive phrases, particularly (*o*) *altrimenti*, in contemporary Italian, within a semantic framework. "Proformas alusivas en lengua oral," the title of the article by Guil (89-98), presents interesting observations on the comparative use of "allusive" (because of the vagueness of the referent) pro-forms such as *y tal*, *e così*, *eccetera* in contemporary Italian and Spanish.

The next three articles share the property of dealing principally with Italian. Bazzanella's article, "Corrispondenze funzionali di *well* in italiano" (99-110) presents an analysis of the Italian functional equivalents of English *well*; the text on which the study is based is Micchettoni's translation of Ivy Compton Burnett's *Brothers and Sisters* (*Fratelli e sorelle*, Garzanti, 1982). Bazzanella's article is followed by Ferrari's "L'extraposizione a destra in italiano" (111-140), which examines specific cases of right dislocation in Italian (*active topic ~ comment* structures, *comment ~ topic* structures), and offers preliminary observations towards a contrastive analysis of right dis-

location in Italian and French. Sabatini's "*Rigidità-esplicitezza vs elasticità-implicitezza*: possibili parametri massimi per una tipologia dei testi" (141-172) proposes a typology of texts at the basis of which is the principle that the "fundamental parameter" that informs the text at source is that of controlling its interpretation at destination (147-148). The corpus of texts on which Sabatini's typology is based includes legislative texts; legal discourse has elsewhere been the focus of Sabatini's attention.

Two articles in the volume examine the discourse of news media. Held's article, "Il titolo come strumento giornalistico" (173-189), presents the results of a comparative study of the use of head lines in Italian, French and Austrian current affairs magazines; as the author points out (175-176), while some branches of linguistics have dealt with head lines, textual linguistics and pragmatics have not given them a systematic treatment. Petralli's "Testi sulla globalizzazione" (191-212) examines the use of the term *globalization* in articles from ten newspapers in five languages: Italian, Spanish, French, German, English; the author considers the evolution of the discourse surrounding the concept of globalization in the early 1990s.

Dardano's contribution, entitled "Sequenze testuali nella narrativa italiana degli anni Novanta" (213-229), examines the narrative discourse of three contemporary Italian authors: A. Tabucchi, A. Baricco, D. Del Giudice. He provides a systematic analysis of two works by each author, capturing tendencies (increased use of connectives, simplified punctuation, the interfolding of diverse textual sequences) in contemporary Italian narrative discourse.

Metzeltin and Kratschmer's "Un discorso antiegonico: *La Philosophie de l'Histoire* di Voltaire" (231-248) takes a close look at the definitions of *discourse*, and presents the authors' own working definition and ideas concerning the purpose and method of discourse analysis. The list of criteria identified are then applied to Voltaire's text. A different type of discourse is considered in Polito's article, "Il discorso pubblicitario: appunti per uno studio contrastivo" (249-262). Polito discusses a preliminary study of print and television ads involving ads by Danish breweries for different audiences (Danish and Italian), and arrives at a working model for this type of discourse, drawing on principles from textual psycholinguistics.

The next two articles both deal with L2 Italian. Chini's article, "Processi di testualizzazione in italiano L1 e L2" (263-279), presents the results of a contrastive analysis of parallel texts produced by adult speakers of L1 and L2 Italian (native speakers of German); the theoretical framework is that of *textual typology* "intesa nel senso di tipologia delle lingue basata su fatti testuali" (263). Lo Duca's "Testi narrativi in apprendenti l'italiano come L2" (281-94) discusses the development of a corpus of L2 texts at Siena's Università per Straniera: 240 written texts produced by 240 students of various nationalities and at various levels of acquisition. The paper raises a number of questions to be addressed in future studies, and presents a justification for the methodology and purpose of the study, which interestingly and rather unusually, looks at L2 acquisition in a controlled environment, rather than "spontaneous" L2 acquisition.

Four of the last six articles deal partly or completely with one of the Copenhagen

projects mentioned above: Skytte's "Mr. Bean in danese e in italiano" (295-303), Jensen's "Clause-combining in danese ed in italiano" (305-322), Korzen's "Sintassi anaforica, deverbizzazione e relazioni retoriche" (323-341), and Jansen and Strudsholm's "Costrutti fasali e la loro funzione testuale" (373-388). Skytte's article describes the study conducted by scholars at the University of Copenhagen and the Copenhagen Business School, whose results have since been published (*Tekststrukturering på italiensk og dansk: Resultater af en komparativ undersøgelse. / Strutturazione testuale in italiano e in danese: Risultati di una indagine comparativa*, eds. G. Skytte, I. Korzen, P. Polito and E. Strudsholm, Museum Tusculanum, 1999). The author describes the experiment, the methodology and the development of an analytical model, founded on psycholinguistic principles, for comparative textual linguistics. The corpus of the study consists of a series of parallel written and oral texts, in Danish and Italian, produced from non-linguistic input — two Mr. Bean videos — appropriate both for cross-linguistic and intralinguistic investigations. Jensen's paper examines the Danish structure *Verb og* ("and") *Verb*, where both verbs have the same tense and no subject is expressed for V₂, and its Italian equivalents; some data from the Mr. Bean corpus are used. The article by Korzen and that by Jansen and Strudsholm both draw on data collected for the Mr. Bean study. Korzen focusses on the relationship between textual structure and anaphoric expressions in Danish and Italian. The point of departure for Jansen and Strudsholm's paper is Bertinetto's notion of *perifrasi fasale*; the authors broaden the concept so as to incorporate functional aspects, and indentify it as *costrutto fasale*.

Rossari's article "La portée sémantique des connecteurs pragmatiques de contraste" (343-59) deals exclusively with French; she discusses the connectives *au contraire* and *par contre* from the perspective of the notion of *portée sémantique* (346-47), from which stem the syntactic and semantic constraints associated with the use of each connective. Bersani Berselli's paper, "Referenti testuali, specificità e disambiguazione" (361-372), chronologically the second-last, challenges Karttunen's notion of "temporary referent" in connection with Italian anaphors.

As is evident even from this cursory presentation of the articles contained in *Linguistica testuale comparativa*, the topics are varied indeed, and cover a number of areas within discourse analysis or textual linguistics: text typology, pragmatics, psycholinguistics, syntax, semantics, language acquisition. As mentioned above, it would have been preferable if the articles had been organized and presented on the basis of predetermined criteria. This minor organizational criticism does not, however, detract from the quality and content of the collection of papers; the volume offers students and scholars of linguistics valuable insight into some of the current discourse on comparative textual linguistics in Europe.

ANNA L. MORO
McMaster University

Angelo Principe. *The Darkest Side of the Fascist Years – The Italian-Canadian Press, 1920-1942*. Toronto: Guernica, 1999.

Il controllo della stampa, sia nazionale che estera, fu una delle principali strategie adottate dal governo fascista durante gli Anni Venti, e più tardi, durante gli Anni Trenta, ancora più assiduamente dal Regime fascista, per condizionare l'opinione pubblica in Italia e nei paesi d'emigrazione. Gli archivi della Presidenza del Consiglio dei Ministri, del Casellario Politico Centrale, del Ministero degli Affari Esteri, del Ministero per la Cultura Popolare e della Segreteria Generale dei Fasci Italiani all'Estero contengono ampia documentazione delle iniziative prese dal fascismo per influenzare, controllare e manipolare l'informazione, e sovente la disinformazione, sino al grottesco limite mussoliniano dell'emanazione delle famigerate "veline" agli organi della già succube stampa. Scopo precipuo di questa attività di propaganda era quello di "inquadrare" tutti gli italiani e di "metterli al corrente" sull'interpretazione data dal governo fascista degli eventi politici di attualità. Nel mio libro sul Fascismo, antifascismo e gli italiani in Australia, 1922-1945 ho analizzato brevemente il ruolo svolto dalla propaganda fascista nella strategia del controllo dell'opinione pubblica italo-australiana. Manca però ancora uno studio organico sulla stampa italiana in Australia.

Nel mentre esiste una sterminata letteratura sul fascismo e la stampa nazionale, ben poco è stato scritto sulle attività svolte dalle ambasciate, dai consoli fascisti e dai fasci italiani all'estero per condizionare i numerosi giornali in lingua italiana favorevoli al regime, o per sopprimere la stampa antifascista pubblicata da organizzazioni emigrate. È pertanto particolarmente tempestivo lo studio di Angelo Principe sulla stampa italiana in Canada, uno studio che concentra la sua attenzione esclusivamente sui tre principali giornali pro-fascisti, *L'Italia* di Montreal, *Il Bollettino italo-canadese* di Toronto e *L'Eco italo-canadese* di Vancouver. Non esamina però, gli altri giornali pro-fascisti canadesi, tra cui *Il Cittadino*, *Il Giornale dei lavoratori* e *L'Italiano* di Montreal. Inoltre, Principe non prende in considerazione in questo libro, perchè si ripromette di farlo in un volume successivo, la stampa antifascista italo-canadese, il che non dà al lettore un quadro preciso dei rapporti tra comunità emigrata e autorità fasciste, come pure tra organizzazioni politiche canadesi, opposizione antifascista e la stampa favorevole al Regime.

Frutto di una ricerca archivistica minuziosa, il libro del Principe pone bene in evidenza le varie fasi dell'ingerenza fascista nella politica editoriale dei tre giornali, ingerenza che trovò una ricezione più che favorevole da parte degli editori di questi fogli, in particolare da parte di Tommaso Mari, l'antisemita editore de *Il Bollettino italo-canadese* e impiegato del consolato italiano di Toronto. Infatti, importante contributo storiografico del libro del Principe è appunto il capitolo sull'antisemitismo e la politica editoriale perseguita dai tre giornali dopo il 1938. Come anche per la stampa fascista in Australia, il Principe dimostra conclusivamente il determinante ruolo direttivo svolto dalle autorità consolari italiane e dal Ministero per la Cultura Popolare

nell'imporre ai tre giornali canadesi, ormai privi di anche un barlume d'indipendenza editoriale, testi e materiale iconografico di propaganda miranti a diffondere spudoratamente le illusioni e le menzogne del fascismo all'estero.

Come anche in Australia, la cieca e servile aderenza alla politica del Regime da parte della comunità emigrata, a torto o a ragione riflessa da una parte della stampa italiana, diede in Canada i prevedibili risultati: all'entrata dell'Italia nella seconda guerra mondiale, il 10 giugno 1940, su una comunità di 42,578 emigrati nati in Italia, a seconda del censimento del 1931, circa 600 vennero internati nel campo di Petawawa nell'Ontario settentrionale. Se confrontato con la situazione australiana, questo fu un trattamento benevolo da parte delle autorità canadesi; infatti in Australia, su una comunità di 26,756 nati in Italia, a seconda del censimento del 1933, ben 4727 furono internati.

Principe illustra chiaramente le sfumature di atteggiamento dei tre giornali, soffermandosi sul relativo moderatismo dell'Eco in contrapposizione con l'estremismo degli altri due fogli, per poi mettere entrambi a confronto con le reazioni della stampa e delle autorità canadesi, reazioni spesso incredule e perplesse di fronte all'assurdità, alla sfrontatezza e all'ignoranza manifestati costantemente dagli articolisti dei tre giornali. Tale confronto risulta particolarmente illuminante, in quanto evidenzia la paranoia ideologica e il crescente isolamento politico, nonchè intellettuale, dei sostenitori italo-canadesi del Regime.

In conclusione, il libro del Principe colma una lacuna storiografica della storia degli italiani fuori d'Italia, ed indica la strada da seguire a chi vuole ricercare in altri paesi il ruolo d'informazione e di disinformazione svolto dagli organi del Regime. Contributo ancor più importante dato dal Principe è quello di comprovare inequivocabilmente, almeno per il Canada, la falsità dell'assunto che il fascismo all'estero era innocuo e che svolgeva solo opere di beneficenza ed attività sociali, quando la regimentazione delle idee, il conformismo, la subordinazione e il paternalismo erano in verità la lue sfrontatamente propagata dagli organi di stampa, lue che tarava le coscienze di chi per secoli aveva fatto parte del mondo dei vinti e che ora, in terra d'emigrazione, ancora non riusciva a liberarsi dalle catene ideologiche impostegli dai padroni di sempre.

GIANFRANCO CRESCIANI

***Medievalism. The Future of the Past.* Ed. Joseph Goering and Francesco Guardiani. Ottawa: Legas, 2000. Pp. 203.**

This collection of eleven essays is derived from the 2nd St. Michael's College Symposium, held in the spring of 1999. It is very much a part of a Catholic re-examination of the rich intellectual and spiritual heritage of the Middle Ages. The volume

does something that is—or should be—of increasing concern to university-based scholars; it addresses an audience composed of the interested public and explains what sometimes esoteric scholarship seeks to do and why this is important to the world in which we live. The essays cover a wide number of topics from a variety of humanities and social science perspectives. As a whole the collection would have benefited from firmer editorial direction. There is remarkable inconsistency in form and style between the essays (some use footnotes, others “Works Cited”, while one uses neither). This will not bother the casual reader, but it detracts from the presentation as a whole.

Mariel O'Neill-Karch examines the rather cynical way that modern advertising has used medieval images and conventions to sell consumer goods. Thus, the iconography associated with saints and knights, sanctity and chivalry (conveniently united in Grail imagery or Joan of Arc) add authenticity, mystery, or authority to goods as diverse as Scrabble, bathroom faucets, and liquor. Although the author stops short of a critical conclusion, one is nevertheless saddened at the way in which powerful medieval symbols are diminished, even sullied, at the hands of contemporary consumerism.

Another essay that focuses on the immediate relevance of aspects of the medieval world, albeit very differently, is John H. Simpson's study “The Presence of the Medieval: *Gubernaculum* and *Jurisdictio*.” By relating these medieval notions of law and its source of legitimacy to contemporary debates in the Canadian House of Commons, Simpson demonstrates perhaps most persuasively and positively of all the authors, the way in which a study of the medieval helps people understand their own society, its structures and institutions.

Three essays focus on the medieval philosophical inheritance that has influenced many modern scholars. Christophe Potworowski's essay examines the influence of Thomas Aquinas on French Dominican theologian and medievalist, Marie-Dominique Chenu. Chenu used his understanding of Christian revelation, developed in part from his reading of thirteenth-century theology, to examine current realities including, for example, the Second Vatican Council or the influence of Marxism. Similarly, the enduring relevance of sophisticated medieval theology occupies the attention of Elmar J. Kremer. He discusses Leibniz's appropriation, in the seventeenth century, of arguments which led to Abelard's condemnation at the Council of Sens in the mid-twelfth century. Thus, while seeking to develop arguments that could reunite a fragmented Church, Leibniz adopted Abelard's earlier views and can be subject to the same condemnation for limiting God's reasons for creating this world. This is a philosophical theological problem of enduring relevance.

Thomas Aquinas and his views of communication are the subject of an essay by Eric McLuhan. McLuhan examines how classical rhetoric and definitions of eloquence dominated education through Erasmus. Augustine, however, had already noted the limitations of rhetoric. A conversion brought about by the rhetor's skillful persuasion rather than an internal impetus was not a real conversion. Aquinas used and revised

classical rhetoric in a way that circumvented the problem of eloquent persuasion and rather attacked the audience to cure it of an illness of understanding.

Two essays focus on how drama can appropriate the medieval in the service of contemporary ends. Elizabeth Fitzpatrick focuses on how the playwrights W.B. Yeats and J.B. Synge used images culled from Ireland's heroic Middle Ages, transformed by nationalism and Romanticism, to create a new nation based on a glorious past. In a similar vein, Domenico Pietropaolo examines Nobel laureate Dario Fo's method of reaching back into the rich and complex tradition of medieval street theater to develop his own revolutionary theater, aimed at challenging contemporary oppression and empowering the poor. Using medieval jesters as his model, Fo developed a form of insurrectional clowning to bring people to laughter, and through laughter to reclaim their dignity.

Harvey Kerpneck's essay on "Victorian Medievalism" is a wide-ranging exploration of the views of authors such as Ruskin, William Morris, Tennyson, and Thomas Carlyle. Far from being fragmented, Victorians did not divide themselves according to proponents of classicism or medievalism. Frequently, the same person admired both cultures. Kerpneck argues, however, that nineteenth-century Anglican Englishmen such as Carlyle could find in Catholic medieval Christendom a unity, coherence, and integrity that spoke to the shortcomings of their own society. This is the same theme that Giulio Silano adopts in his study of "The Church's Social Doctrine and the Middle Ages: Leo XIII and Tonolo." Silano presents a careful discussion of how both pope and sociologist were able to find in the Middle Ages alternative visions and solutions to the problems of nineteenth-century society. Thus, medieval guilds might provide a non-adversarial alternative to trade unions. Indeed, Leo argues that the Middle Ages was the period which most benefitted from the civilizing presence of the Church, in part because scholasticism presented the right balance of reason and faith.

Certainly, no symposium on medievalism, held at St. Michael's College in Toronto, could be considered complete without some attention directed to the remarkable Etienne Gilson, founder of the Institute of Medieval Studies. Joseph Goering traces Gilson's intellectual development and how it led to the foundation of an Institute devoted to the interdisciplinary study of the Middle Ages. While his pursuit of knowledge might have been scientific in method, Goering argues that it cannot be separated from the religious interests of its Roman Catholic founder.

Marshall McLuhan, another of the St. Michael's intellectual luminaries, also receives attention in this collection. McLuhan's insights form the center of Francesco Guardiani's essay on "The New Middle Ages: Medievalism in McLuhan and Vacca." Vacca's essentially negative understanding of the Middle Ages as equivalent to Dark Ages is juxtaposed against McLuhan's somewhat different understanding. McLuhan viewed the new Middle Ages as linking the culture of manuscripts and the culture of electronic media (it was print culture that was "in the middle"). For McLuhan, the development of an electronic culture would allow for multidisciplinary and acoustic

space, rather than the disorder and destruction predicted by Vacca.

This volume presents an interesting collection of topics and interpretations of medievalism. It is a Middle Ages, however, that is decidedly confessional, the focus is very much on church, not state. It is also a collection that demonstrates most persuasively the value of ongoing study into our medieval past.

JACQUELINE MURRAY

University of Windsor

Eugenio L. Giusti, *Dall'amore cortese alla comprensione. Il viaggio ideologico di Giovanni Boccaccio dalla "Caccia di Diana" al "Decameron"*. Milano: Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 1999. Pp. 188.

We gather from the subtitle of this small volume that it joins a classical critical tradition of Boccaccio studies, namely those surveys of the Certaldan's vernacular fiction that proceed from the first work to the *Decameron*, a chronological line pressed into an ascensional axis from minor to major, from ineptitude to perfection. Its paradigm, I suppose, was De Sanctis, whose followers for better and worse have counted among others Gigli, Di Pino, Grabher, Billanovich, Bergin, and Bruni. Although a few have imaginatively broken the mold—Branca with his *Boccaccio medievale*; more recently, Bragantini and Forni with their *Lessico decameroniano*—it has proven persistent. If one is going to “do” Boccaccio, this is the preprogrammed way to proceed.

A fifteen-page opening chapter covers *Caccia di Diana*, *Filostrato*, *Filocolo*, *Teseida*, *Comedia delle ninfe fiorentine*, *Amorosa visione*, and *Ninfale fiesolano*. Its confident concluding paragraph justifies such a condensed treatment of narratives characterized by “ripetitivita’”: “Ritengo quindi di poter con sicurezza affermare che l'autore ed i personaggi di ciascuna delle opere analizzate agiscono secondo schemi e formule a priori appartenenti ad un unico modello ideologico [sic].” The guilty model, Giusti argues, was courtly love as defined by Andreas Capellanus, a belief system that Boccaccio begins to question with the *Elegia di madonna Fiammetta* (ch. 2). In its heroine's impractical “scelta ideologico-letteraria” to be a victim, Giusti plausibly sees connections with the *Corbaccio* dreamer; he sets the romance and the *trattato* in a chiasmic relationship that schematizes their continuities as well as their polarities. From here he proceeds to the *Corbaccio* itself (ch. 3), belatedly releasing a statement that clarifies the rather puzzling first part of his book's title. As I understand it, Giusti is suggesting that Boccaccio's protagonists, from *Caccia di Diana* to *Decameron*, gradually become less deluded and more comprehending. Instead of behaving according to rigidly stylized conventions, they learn to interact more sensi-

bly with their surroundings, and they reach the full ideal of "comprensione" in the *Decameron* (chs. 4-5). If Fiammetta in the *Elegia* would rather be a literary character than a living person, and the *Corbaccio* dreamer suffers from a bad case of "incapacità cognitiva," the enlightened *brigata* act out their commitment to responsible life in society by returning from their rustic utopia to the plague-ridden city. Actually, the *Decameron* goes even farther, displaying to its readers not only positive examples of "comprehension" but also that most humane of virtues, "compassion." Giusti ends his study on a moving note of personal engagement with Boccaccio, who speaks to him at the turn of our new millennium with its own Black Death, a world besieged and wounded by Aids.

Giusti's assertions, if cautious, are convincing. Separating out his insights from a heavy overlay of plot summaries and dutiful critical overviews does, however, require some diligent prospecting on the part of the reader. Although he assures us that he is aware of the distinction between author and narrator, he seems to blur the two in his thesis. Is he saying that Boccaccio's characters become progressively more rational, or that Boccaccio himself gets better at defining understandable models of reasonable behavior? Or both? I wish we could hear more original analysis. I wish, too, that we might more often be allowed the enjoyment of a style in Giusti's own voice instead of lingering dissertationese sprinkled with academic jargon that crops up like turnips in a grassy yard.

Giusti's contribution lies in his central chapters, which isolate a segment of the Boccaccian continuum not usually thought of as a unit—the *Elegia*, *Corbaccio*, and *Decameron*. Although in the end he disappointingly waffles (unwilling, perhaps, to challenge the judgment of a critic as imposing as Padoan), his focus assumes a dating of the *Corbaccio* close to the *Decameron* in consonance with the findings of Cassell and Hollander. Whether we agree or not that he traces a great poet's "ideological evolution," Giusti offers a thoughtful dialogue with the most recent Boccaccio scholarship, usefully laid out in a final bibliography.

VICTORIA KIRKHAM
University of Pennsylvania

***Romeo and Juliet before Shakespeare. Four Early Stories of Star-Crossed Love* Translated with an Introduction and Notes by Nicole Prunster. Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2000.**

The title of Nicole Prunster's monograph calls attention to the celebrated stories of *Romeo and Juliet before Shakespeare*, that is the four Italian and French early versions of the future play. As the author makes clear in her Introduction the never-end-

ing debate about the origins of Shakespeare's most famous drama finds scholars in agreement on essentially four names: Masuccio Salernitano, Luigi Da Porto, Matteo Bandello and the French author Pierre Boaistuau. In this fine volume, published by the Centre for Reformation and Renaissance Studies of Victoria University, readers will find annotated translations into modern English of the four tales and a scholarly Introduction by Nicole Prunster.

As the author's preface states the four versions "have been selected because they constitute the main stream, as it were, of the story's evolution toward the tragedy's definitive literary realization." The author's goal is not to compare these stories with Shakespeare's play; that is left to a different kind of scholarly work or to the reader. Rather Prunster's book aims at offering the possibility of reading in English all four versions of these fascinating stories of "star-crossed love." The book is divided into an Introduction that traces the lives and works of the four authors and then reflects on "the evolution of the *Romeo and Juliet* tale" (6) followed by the annotated translations. The idea of collecting these versions and translating them into English represents a welcome addition for students and scholars of English literature as well, especially those who are not familiar with renaissance French and Italian. This book will also prove useful for general classes of renaissance literature in translation, for history of theater classes, as well as for interdisciplinary courses on renaissance culture that deal with the transmission of texts.

The first translation is from the thirty-third novella of the only known literary work by Masuccio Salernitano *Il Novellino*. The protagonists are named Mariotto and Ganozza and the story is set in Siena and Alexandria, while the time is only vaguely referred to as "non è già gran tempo" (not long ago). Masuccio's tale ends tragically with Ganozza's death in a convent, after learning of the conviction of her lover. The subsequent version by Luigi Da Porto is much more developed and is entitled *La Giulietta*. The story is set in Verona during the rule of Bartolomeo della Scala and the names of the rival families are already Montecchi and Cappelletti. Bandello's longer yet version of the story, focuses upon the development of the characters and psychological analysis, while adding vivid descriptions of the city and its customs. Finally Pierre Boaistuau included the tale in his collection named *Histoires tragiques* published in 1559. His version is clearly taken from Bandello whose authorship is recognized only in the *editio princeps* of 1559; while in the second edition, published that same year, Bandello's name disappears. As Prunster makes clear in her Introduction "What seems indisputable in the evolutionary line which leads from Masuccio to Shakespeare is the intermediary role played by Pierre Boaistuau's "Histoire troisieme de deux amans, dont l'un mourut de venin, l'autre de tristess", closely based as it is on Bandello's tale" (7). The only significant change in the French version focuses on how Juliet decides to die, stabbing herself to death instead of passing away overcome by grief, as in the earlier versions.

The translation does not aim to provide a philologically correct critical edition but it is accurate, based on very good editions of Italian and French texts and is highly

readable. Prunster's work has taken into account the critical tradition of studies on Shakespeare's sources to which she refers while reconstructing the fascinating story of the circulation of the *Juliet and Romeo* tale in Europe. In the last part of the informative Introduction Prunster engages in an interesting discussion of the literary influences on Da Porto and Bandello's tales. While the influence of the *Decameron* has been well recognized, the author tries to establish some less obvious ties to Dante's *Commedia* and especially to his *Vita Nuova*. In the concluding lines she suggests that Da Porto, Bandello and his imitator Boaistuau "with their introduction of Bartolomeo della Scala and their various embedded Dantesque references, wish to elevate the love of Romeo and Juliet to the ranks of Dante's love for Beatrice"(15). To a degree, then, the author suggests that Shakespeare celebrated drama could be more indebted to Dante's work than is generally realized; this suggestion may well add some new excitement to the scholarly debates about Shakespeare's star crossed lovers and these translations will serve all lovers of Shakespeare who seek a better understanding for his famous tragedy *Romeo and Juliet*.

LAURA GIANNETTI RUGGIERO

The Pennsylvania State University



COVER BY: VINICIO SCARCI